

RYTHME ET LANGAGE

DANS LA

1^{re} ÉDITION DES "LEAVES OF GRASS"

(1855)

THÈSE COMPLÉMENTAIRE

*présentée à la Faculté des Lettres de Paris
pour l'obtention du grade de Docteur es Lettres*

PAR

JEAN CATEL

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ,

MAÎTRE ES-ART DE L'UNIVERSITÉ DU MINNESOTA.



MONTPELLIER

IMPRIMERIE CAUSSE, GRAILLE ET CASTELNAU

7, Rue Dom-Vaissette, 7

—
1930

RYTHME ET LANGAGE

DANS LA

1^{RE} ÉDITION DES « LEAVES OF GRASS »

(1855)

RYTHME ET LANGAGE

DANS LA

1^{re} ÉDITION DES "LEAVES OF GRASS"

(1855)

THÈSE COMPLÉMENTAIRE

*présentée à la Faculté des Lettres de Paris
pour l'obtention du grade de Docteur es Lettres*

PAR

JEAN CATEL

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ,

MAÎTRE ES-ART DE L'UNIVERSITÉ DU MINNESOTA.



MONTPELLIER

IMPRIMERIE CAUSSE, GRAILLE ET CASTELNAU

7, Rue Dom-Vaissette, 7

—
1930



*Mes remerciements à ceux qui m'ont
aidé dans mon travail,*

F. BALDENSPERGER

AIMÉ LAFONT

*et ceux qui pour n'être pas nommés n'en
ont pas moins ma reconnaissance.*

J. C.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

LES BROUILLONS

AVANT-PROPOS.	15
CHAPITRE I ^{er} . — LE MOT	19
LA PHRASE	33
<i>Voix</i>	40
<i>Geste</i>	44
<i>Nuances</i>	51
CHAPITRE II. — LES NOTES	61
<i>Détail grammatical</i>	61
<i>Inachèvement</i>	64
<i>A la ligne</i>	67
<i>Groupement</i>	70
CONCLUSIONS	84
<i>Formulation initiale</i> ...	86
<i>Juxtaposition</i>	90
<i>Continuité</i>	92

DEUXIÈME PARTIE

1855

CHAPITRE I ^{er} . — LE MOT	99
LA PHRASE	123
<i>Interrogation</i>	124
<i>Parenthèse</i>	126
<i>Exclamation</i>	128

CHAPITRE II. — DÉVELOPPEMENT LYRIQUE	130
<i>Quatrain</i>	133
<i>Tercet</i>	136
<i>Distique, etc...</i>	139
CONCLUSION-APPENDICE	153

Les seules abréviations employées dans cet ouvrage sont :

Holl., pour *Uncollected Poetry and Prose of Walt Whitman*, New York, 1921. (Emory Holloway.)

W. W., *la naissance du poète*, pour *Walt Whitman, la naissance du poète*, Editions Riéder. (Jean Catel.)

Ms Cong. Lib., pour Manuscrits de la Bibliothèque du Congrès à Washington.

INTRODUCTION

On a beaucoup étudié le rythme artistique et en particulier le rythme du langage. Des études comme celle de M. Verrier pour le vers anglais, celle de M. Grammont pour le vers classique de France, venue d'ailleurs après le remarquable livre de Becq de Fouquières, sont des modèles définitifs.

Nous ne parlons pas des nombreux ouvrages qui ont pris pour objet le rythme visuel, sonore, moteur et dont on trouvera les titres d'ailleurs connus dans notre bibliographie. En Allemagne (avec Wundt, Meumann, Brücke), en Amérique (avec Herbert Woodrow, Miner, Lipsky, Warner Brown), en Angleterre (avec Scripture), en Italie (avec Z. Trèves), en France (avec les travaux de Rousselot, Jousse, Grammont), le rythme est entré dans la science humaine, participant à la fois aux recherches sociologiques (que d'articles dans *l'Année Sociologique* lui sont consacrés!) aux recherches psychologiques, à la simple critique littéraire.

C'est dans l'art que le rythme se révèle à nous. Landry (1) a raison d'écrire: « L'art est le grand éveilleur, peut-être même aujourd'hui le grand révélateur des rythmes, parce que l'une de ses deux

(1) *Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, p. 50.

grandes missions est de reconquérir sur l'accoutumance l'émotion, l'autre étant d'y introduire une certaine discipline. »

Il y a une province de l'art où le rythme arrive jusqu'à nous de la plus humaine façon qui soit — par les mots — c'est la poésie.

C'est dans la poésie que nous l'étudions dans ce modeste ouvrage.

Cette étude a été faite maintes fois.

Ce qui est nouveau et, nous l'espérons, fécond dans notre travail, c'est que nous avons eu le privilège d'avoir à notre disposition les brouillons où ont été balbutiés les premiers rythmes poétiques d'un artiste qui était presque un ignorant, Walt Whitman.

Etudier le rythme poétique dans l'œuvre définitive, c'est bien. Mais, pouvoir surprendre sur le papier le premier éveil du rythme, et suivre pas à pas le développement d'une première formule informe jusqu'au poème définitif, cela vaut mieux.

Et cela vaut mieux parce que cela permet d'arriver à des lois qui, si elles sont vérifiées sur les résultats déjà acquis par des études précédentes, offrent le caractère de quasi-certitude des phénomènes psychologiques.

L'étude des brouillons de Whitman nous a conduit à établir trois lois se rapportant à la naissance et à l'évolution spontanée du rythme poétique. Ce sont les lois :

- 1° De la formulation initiale.
- 2° De la juxtaposition.
- 3° De la continuité lyrique.

Notre étude se divise en deux parties : dans la *Première*, nous étudions les brouillons inédits de Whitman qui sont de deux sortes :

1° Ceux où se trahit son goût de l'éloquence et son ambition d'écrire un traité de rhétorique. Dans ce *premier chapitre*, notre rôle se borne à recueillir les aveux, à les grouper et à tirer des indications suggestives.

2° Ceux où se manifeste le désir d'écrire en vers, où se trahit le premier rythme. Ce *chapitre II* est, à notre avis, le centre de l'ouvrage et les prémisses d'où doivent découler les conclusions finales.

Dans la *Seconde Partie* du livre, nous étudions l'œuvre de 1855 dans la forme que Whitman lui a voulue pour la présenter au public.

Il va sans dire que si les deux parties de notre livre ne concordaient pas, notre thèse ne serait pas exacte.



PREMIÈRE PARTIE

LES BROUILLONS

AVANT-PROPOS

Whitman a beaucoup écrit sur l'art des vers et la littérature en général. Il manquait d'esprit critique, au sens où nous entendons ce mot.

En fait, ce qu'il a chanté en vers est généralement plus juste que ce qu'il a analysé en prose. La poésie était son langage naturel, avec son mystère suggestif et souple.

C'est de ce langage qu'on peut dire ce que Michel Bréal écrivait de l'expression par les mots: « c'est parce que le langage laisse une part énorme au sous-entendu, qu'il est capable de se prêter au progrès de la pensée humaine ».

C'est pourquoi les pages les plus justes écrites par Whitman sur la poésie et le poète sont celles qui forment la Préface de 1855 aux *Brins d'herbe* et qui, avec leur large et frémissant lyrisme, devaient bientôt devenir de véritables poèmes incorporés à l'œuvre totale.

Analysons d'abord ces pages. Dépouillons-les du fatras lyrique et disposons par ordre logique les diverses propositions qu'elles contiennent: il est bon de savoir ce que pensait Whitman de lui-même et de son œuvre :

Les poètes américains doivent enclore le vieux et le nouveau.

L'esprit du poète répond à celui de son pays.

Il est l'arbitre de la diversité et il en est la clef.

Il voit l'éternité chez les hommes et les femmes.

Le poète est un voyant... Il n'est pas une unité du chœur.

Il n'y a qu'un seul amant de l'univers connu et c'est le plus grand poète.

Les bardes américaines seront le Cosmos sans monopole et sans secret.

L'épreuve de celui qui voudrait être le plus grand poète, c'est l'aujourd'hui, etc...

Pour Whitman, le poète est donc celui qui, ayant vécu de la vie de son pays et de son temps, s'élèvera à la contemplation mystique du monde. En quels termes exprimera-t-il cette vision?

L'expression du poète américain est d'être transcendant et nouveau.

Son expression est d'être indirecte, non pas directe, ou descriptive ou épique.

La qualité poétique n'est pas dépendante de la rime...

Le charme des poèmes ne vient pas de la mesure, des comparaisons ou de la musique les plus belles.

Le plus grand poète ne moralise pas.

Le poète se promet de ne pas accepter dans son art ni élégance, ni effet, ni originalité, qui se dressent entre lui et le monde comme des rideaux.

Rien n'est plus beau que le silencieux défi qui sort des nouvelles formes libres.

Les attributs des poètes cosmiques possèdent la supériorité de la vérité sur la fiction et le romanesque.

Les poètes cosmiques s'avancent à travers les interpositions, voiles, ou stratagèmes, jusqu'aux premiers principes.

Nous n'avons plus besoin de romanesque.

L'innocence et la nudité sont retrouvées.

Les nouveaux poètes trouveront leur inspiration dans les objets réels d'aujourd'hui, symptômes du passé et de l'avenir.

La langue anglaise accueille avec amour la magnifique expression de l'Amérique... Elle est le moyen qui rendra l'inexprimable.

Les termes de la vision poétique selon Whitman ne seront donc pas les termes traditionnels (l'épique, le descriptif, le moral, la comparaison, la musique, la rime, etc...), mais « des nouvelles formes libres » qui remontent, toutes renouvelées qu'elles sont, aux « premiers principes ». Enfin, c'est l'anglais qui semble à Whitman l'instrument idéal de l'expression poétique.

Le mysticisme de Whitman se revêtira donc de symboles pour se rendre communicables, avec cette seule condition que ces symboles soient empruntés aux « objets réels d'aujourd'hui ».

La première réalité qui surgit devant les yeux de Whitman est le Mot. Le mot est la plus simple forme d'expression qui soit. Même le dévot qui prie ne saurait se passer de mots pour communiquer avec son Dieu. La prière muette, exhalaison du cœur, s'est cristallisée en mots choisis. La poésie est comme la prière : elle vit de mots (1).

(1) « Tous les arts aspirent à rejoindre la prière », Brémond, *La Poésie Pure*, page 27.

CHAPITRE PREMIER

LE MOT

Disons mieux: pour Whitman, la poésie commence au mot. Ne lisons-nous pas, en effet, dans une note manuscrite (1): « jadis, chaque mot était un poème »? Jadis, c'est-à-dire, pour Whitman, l'antiquité égyptienne, grecque, l'Inde où le poète était le prophète, un jadis qui hante son imagination comme il colore parfois ses vers (2). Le mot est devenu pour nous un élément abstrait de la phrase. Mais, primitivement, il était le signe concret d'une réalité: il était cette réalité même. Il vivait aux yeux et aux oreilles. Il était vraiment, comme le dit Marcel Jousse (3), « un geste sonore ». C'est cela qu'il est resté pour Whitman, ce primitif, dont l'ignorance intellectuelle a préservé la candeur poétique. Un mot, pour lui, n'est pas un signe conventionnel, il reste le vivant symbole de l'objet. Il l'a dit de mille façons, mais peut-être nulle part mieux que dans son poème de 1856:

(1) Ms. Cong. Lib.

(2) Voir *Song of the Redwood tree, A Broadway Pageant*, etc...

(3) Jousse, *Etudes de Psychologie linguistique*, page 53, 1925.

A SONG OF THE ROLLING EARTH (1)

Chanson de la terre qui roule, et de mots en accord,
 Pensiez-vous que c'était là les mots, ces lignes droites, ces courbes,
 ces angles, ces points?
 Non, ce n'était pas les mots, les mots substantiels sont dans le sol
 et la mer,
 Ils sont dans l'air, ils sont en vers...
 Les corps humains sont des mots, des myriades de mots,
 (Dans les meilleurs poèmes réapparaît le corps, celui de l'homme
 ou de la femme, bien fait, naturel, gai.)
 Air, sol, eau, feu — voilà les mots,
 Moi-même je suis un mot...

Aveu précieux: Whitman a plus de sensations que de pensées, le mot restant pour lui à la périphérie, prêt à se reproduire avec son halo particulier de perceptions secondaires, tandis que, pour les autres poètes, disons pour les intellectuels en général, le mot pénètre l'esprit, y dépose un concept dépouillé, abandonnant tout contact avec l'objet. Pour ceux-ci, le mot n'est plus que « lignes, courbes, points », ce qui rend aisée l'acquisition d'un nombre considérable, infini, de mots, aussi loin que possible de la langue parlée, c'est-à-dire (selon Whitman et les poètes qui croient comme lui au langage oral plus qu'au style écrit) du langage poétique.

Non seulement le mot est, pour Whitman, une réalité articulée, mais encore une provocation: il met en mouvement la faculté imaginative qui est, chez lui, primordiale et lui fait croire qu'il est poète. Et quand nous disons *en mouvement*, il faut nous entendre à la

(1) *Leaves of Grass*, Holloway, Doubleday Page, 1924, page 186. Désormais, nous indiquerons ce livre simplement par la date de sa parution, 1924.

lettre. Le mot a déjà son rythme chez un poète spontané comme Whitman pour qui le mot est une réserve d'énergie et non un élément grammatical (1). Cela est tellement vrai que Whitman compose parfois (peut-être toujours) ses versets sur le rythme extrêmement simpliste (2) d'une succession de mots qui se poussent.

Citons un exemple-type (3) :

O Mater! O Fils!
O brood continental!
O flowers of the prairie!
O space boundless! O hum of mighty products!
O you teeming Cities! O so invincible, turbulent, proud!
O race of the future! O women!
O fathers! etc., etc...

Rien ne saurait mieux montrer la « latence » (4) où se trouvaient les mots chez Whitman que l'impulsion qui l'obligeait à écrire, c'est-à-dire à objectiver, à concrétiser sur le papier des termes entendus ou lus. Encore nous est-il difficile de nous imaginer après lui la forme et la sonorité particulières avec lesquelles un terme sortait de son état de latence pour devenir vivant, « geste » dirait Marcel Jousse.

D'après les Notes restées manuscrites, que nous avons pu consulter à la Bibliothèque du Congrès à Washington,

(1) Primitif, peut-on dire.

(2) Sur le rythme-énergie, on consultera avec fruit les remarquables ouvrages de Marcel Jousse (p. 2 et suiv.) et d'Udine, *L'Art et le Geste* (page 96, par exemple).

(3) 1924, page 473. C'est un passage rejeté découvert par les héritiers de Whitman dans ses papiers.

(4) Terme que Pierre Janet applique « aux tendances qui existent dans l'individu sous forme de dispositions à de certains actes ». Le mot pour Whitman est bien une tendance.

Whitman avait l'intention d'écrire un livre traitant des Mots, mais comme il n'était pas linguiste, il s'est contenté de mettre ces mots dans des « récitatifs » (1) qui sont parfois des poèmes. Peut-être, d'ailleurs, Whitman n'envisageait-il qu'un simple article auquel il aurait donné le titre de « Gossip », causerie dans le genre de celle qu'il a vraiment écrite sur l'Argot (2). Voici quelques-unes des notes hâtivement écrites par Whitman sur des morceaux de papier :

GOSSIP ABOUT NAMES...

I am going to gossip with thee, Reader, about names — that is indeed about Language. In a philosophic sense all words in the Dictionary are Names — but we will restrict the use of the term a good deal in this gossip.

CAUSERIE SUR LES NOMS...

Je vais parler avec toi, lecteur, des noms, c'est-à-dire en réalité du langage. Philosophiquement parlant, tous les mots du Dictionnaire sont des noms. Mais nous restreindrons beaucoup l'usage de ce terme dans notre causerie.

I shall treat Names as the essence and last representative crystallisation of language — perhaps of civilization.

Briefly they are the language.

(1) Le mot est de Whitman lui-même.

(2) *Complete Prose Works*, page 406.

The full history of Names would be the total of human and all other history.

How much there is in men's and no men's common names. (See Dictionary.)

Je traiterai les Noms comme l'essence et l'ultime cristallisation du langage, peut-être de la civilisation.

L'histoire complète des Noms serait le total de toute l'histoire humaine et de toute autre.

Tout ce qu'il y a dans les noms communs des hommes et des choses. (Voir Dictionnaire.)

Voici maintenant quelques exemples parmi la multitude de Mots qui, dans son existence diversement pittoresque, saisissaient les sens de Whitman pour se transformer en énergie rythmique :

Among the workers in glass factories, the word is di for diamond. Among railroad men, loky for locomotive.

Parmi les ouvriers des verreries, le mot di est employé pour diamant. Parmi les employés du chemin de fer, loky est employé pour locomotive.

HOW NAMES COME

Gen. Bec., in a critical moment at first Bull Run, said to Gen. Beauregard: Look at Jacksons' Brigade; it stands there « like a stone wall ». — Century, Nov. 84.

COMMENT LES NOMS NAISSENT

Le général Bec., dans un moment critique à la première bataille de Bull Run, dit au général Beauregard: Regardez la brigade de Jackson; elle se dresse là « comme un mur de pierre ». — Century, novembre 84.

Laconic New Yorkers call the Elevated Railroad the « L ».

Les laconiques New-Yorkais appellent le Chemin de fer aérien le « L ».

Zeus is quite certainly from a sanscrit word meaning the sky.

Zeus vient très certainement d'un mot sanscrit signifiant le ciel.

Blizzard, a furious freezing gale perhaps snow hail or half congealed rain, arctic circumstances with the demoniac spirit of the tropics.

Blizzard, une terrible tempête parfois de neige, de grêle ou de pluie à demi gelée, décor arctique, avec l'esprit démoniaque des tropiques.

Every principal name in our language is a condensed octavo volume or many volumes. The word Jehovah weaves the meaning of the past, present and future tenses — personalizes. Time as it was is and ever shall be.

The word Buddha — intelligence.

The word Homer — compiler editor.

Chaque nom principal de notre langage est un in-octavo condensé (1) ou même plusieurs. Le mot Jéhovah englobe le sens du passé, du présent et du futur — personnifie le Temps tel qu'il était, est et sera toujours.

Le mot Bouddha — intelligence.

Le mot Homère — compilateur rédacteur.

(1) Whitman emploie le même terme que F. Paulhan, *Double fonction du langage*, p. 32 et suiv.

NAMES

Jackaroo, a young new comer in Australia.

Tender foot, a new comer at Leadville (or in the mines of Colorado any how).

NOMS

Jackaroo, jeune nouveau-venu en Australie.

Tender foot, nouveau-venu à Leadville (en tous cas, dans les mines du Colorado).

NAMES — *of races, places, countries; much of the essence of their history often the subtlest part is in their names. Instance the classic peoples, the Orientals, our own West.*

Some one should authoritatively rename the mountains? by act of the Congress.

The great rivers and many of the smaller are saved to us by majestic and musical names.

Monongahela

Alabama

Dakota is right: « the proud and vengeful Dakota warriors ».

NOMS — *de races, d'endroits; beaucoup de l'essence de leur histoire, souvent la plus subtile partie, se retrouve dans leurs noms. Par exemple, les peuples classiques, les Orientaux, notre propre Ouest.*

Quelqu'un devrait de sa propre autorité renommer les montagnes (par un décret du Congrès).

Les grandes rivières et beaucoup des plus petites nous sont conservées par des mots majestueux et musicaux.

Monongahela

Alabama

Dakota est juste: « les guerriers du Dakota fiers et prêts à la vengeance.

Chippewa is the best name for the new N. W. territory.

Wyoming is an inappropriate name, doesnt belong out there at all.

Idabo (gem of the mountains) is not a very appropriate name — would have been better applied to Colorado.

The great Western mountain peaks (Colorado), three or four of them (as Pikes peak) among the grandest in the world are seriously injured by vulgar names.

Chippewa est le meilleur mot pour désigner le territoire N. O.

Wyoming n'est pas une appellation appropriée, n'y est pas à sa place du tout.

Idabo (gemme des monts) n'est pas un mot approprié — aurait été mieux approprié au Colorado.

Les grands pics des monts de l'Ouest (Colorado), trois ou quatre d'entre eux (comme le pic de Pike) parmi les plus majestueux du monde sont sérieusement gâtés par des noms vulgaires.

List of serviceable words from the French coming into more or less use of modern years:

surveillance

prestige

a good word — use it: verve (pron. just like verse).

As of a flute player « he has a good embouchure »,

ang-boo-shûr

Emeute (à-mûte)

Liste des mots utiles venant du français, plus ou moins employés ces dernières années :

surveillance

prestige

un mot excellent — l'employer : verve (le prononcer comme verse).

On dit d'un joueur de flûte qu'il a « une bonne embouchure »,

ang-boo-shûr (1)

Emeute (à-mûte) [1]

Un des cas où le Mot est en relief et, par conséquent, prend toute sa valeur suggestive, c'est le Titre.

Le Titre est l'enseigne de l'âme. Or, nul plus que Whitman n'a prétendu mettre à un livre enseigne aussi significative que *Leaves of Grass, Democratic Vistas, Specimen Days...* (2).

(1) Faut-il faire remarquer qu'ici Whitman transcrit des sons étrangers pour lui par des signes phonétiques (c'est-à-dire du langage articulé) qui lui sont familiers (anglais)? Nouvelle preuve que le langage était pour lui un « automatisme moteur », selon le terme de M. Jousse (*op. cit.*, p. 158). Sur ce point, le lecteur lira avec fruit les remarques de Rousselot (*Revue de Phonétique*, 1914, page 17).

(2) Ce souci du titre chez Whitman se rattache à notre thèse que le langage pour lui est *une réalité suggestive*. Voir F. Paulhan, *Double fonction du langage*, p. 110 et suiv. « Prenez un titre de livre, Charmes, par exemple. Vous pouvez hésiter, vous méprendre. Vous en entendez le vrai sens si vous ouvrez le volume et n'y trouvez que vers... Le sentiment serait différent si vous aviez lu sur la couverture *Essai de poésie* ou *Poèmes*. »

Il n'est pas inutile de s'arrêter sur les recherches de titres de Whitman pour comprendre la tendance de son œuvre.

Whitman s'est complu à faire défiler sous ses propres yeux la majesté ou la grâce de titres possibles. Voici ce que nous avons trouvé dans ses Notes intimes :

NAMES PROPOSED

*Make a gossip article out of the list of names —
molto — different names thought of and abandoned
for one reason or another.*

*Little Loafings of half paralytic away from
books.*

Notations out of a half Century.

Sands and Saunterings at 61.

Aug. 26 '79.

*After all I doubt whether I shall find any more
satisfactory name than*

Democratic Vistas and other pieces.

NOMS PROPOSES

Faire un article cursif tiré de la liste des mots —
molto — des mots divers que j'ai imaginés et
abandonnés pour une raison ou pour une autre.

*Courts loisirs d'un demi-paralytique loin des
livres.*

Notules inspirées par un demi-siècle.

Sables et vagabondages à 61 ans.

26 août 1879.

Après tout, je ne crois pas trouver de nom plus
satisfaisant que

Perspectives démocratiques et autres pièces.

Voluntaries Reverberations Caprices
Escapades Semi-Tints Scintilla
Tints, Tones and Twinklings.

Improvisations Reverbérations Caprices
 Escapades Demi-Teintes Etincelles
 Teintes, Tons et Scintillements (1).

OTHER LEAVES

The sense of something as of
Margins
Coruscations
Fringes
Trailing afterward.

AUTRES FEUILLES

Le sentiment de quelque chose comme
 Marges
 Pénombres
 Franges
 Traînées.

Specimen Hours of a half paralytic.
 Heures-Spécimens d'un demi-paralytique (2).

WING AND WING

The name comes from the two wings of a bird expanded.
In a schooner the well known spread of the sail.
In a fleet of ships as for battle the V shape.
In Egyptian temples the two wings.

(1) Nulle part peut-être mieux que dans les titres, Whitman ne manifeste la richesse de sa fantaisie verbale.

(2) Whitman s'arrêtera à Jours-Spécimens.

LES DEUX AILES

Le nom vient des deux ailes ouvertes d'un oiseau.
 Dans une goélette le déploiement bien connu de la voile.
 Dans une flotte en ligne de bataille la forme de V.
 Dans les temples égyptiens les deux ailes.

Wing and Wing

Sands and drifts at 63

Reconnaissances

Bubbles and drifts

Types and samples

Idyls of Heaven

Heavenly Idyls

Idyls of the soul

Idyls of immortality

Idyls of.

Hymnic idyls

Hymns of heavenly life

Blossoms of heaven (1).

Les deux ailes

Sables et épaves à 63 ans

Reconnaissances

Types et échantillons

Idylles du Ciel

Célestes Idylles

Idylles de l'âme

Idylles d'immortalité

Idylles de

Hymnes idylliques

Hymnes de vie céleste

Floraisons du ciel.

Ces listes d'expressions qui cherchent à préciser (autant que le langage le peut) la mouvante réalité de l'âme sont très instructives. « L'esprit fermente sous

(1) Le titre définitif sera en 1871: « Whispers of heavenly death ».

la couche externe du langage... se rendant de plus en plus maître des formes d'expression pour les appliquer à des conceptions trop faiblement ou trop mal rendues, gonflant les vieux mots de significations nouvelles comme on remplit des vases jusqu'au bord... » (1).

Quel enrichissement, par exemple, et quelle lumière jetée sur l'âme du poète, ce rapprochement des mots *idylle* et *ciel*: concepts normalement éloignés et rapprochés ici par une sensibilité nouvelle à la recherche de l'apaisement surnaturel qu'elle traduit d'abord par des mots, comme si leur force magique pouvait réaliser le rêve d'un au-delà bienheureux.

Whitman, en effet, attribue au seul mot, en plus d'une circonstance, une puissance révélatrice. Il découvre « en quelque sorte ses propres sentiments en les énonçant et parce qu'il les a exprimés » (2).

D'où les tâtonnements que révèle chez lui l'étude de ses Notes manuscrites. Tâtonnements, erreurs, fautes de goût... autant de signes de la découverte progressive qu'il fait de son moi.

Que penser, par exemple, de cette ligne bizarre trouvée au milieu de tant d'autres :

Ego's and resume's Reconnoitrings?

Que signifie-t-elle ? A quelle « fermentation » intérieure correspond-elle ? Pourquoi ce chaos verbal où se heurtent un mot latin expressif d'une réalité puissante (*I. celebrate myself*), un mot français et un

(1) Whitney, *La vie du langage*, trad. Paris, 1877, p. 116 et suiv.

(2) Fr. Paulhan, *op. cit.*, p. 55.

mot d'allure technique? Sans parler d'une grammaire anglo-saxonne qui donne à l'ensemble un air parfaitement indigène et cocasse.

Whitman est débordé par les mots latents en lui. On n'a pas été sans remarquer que les titres sont en très grande partie des métaphores. On sait, en effet, que chez les peuples dits primitifs, le poète (ou barde) s'adresse à ses auditeurs en un langage métaphorique où tient toute leur vie concrète et sociale. Comme le dit Marius-Ary Leblond (1), « le seul langage ordinaire, chez ces gens tenus pour inférieurs, est une poésie parlée où jaillissent de toutes parts les métaphores ».

Pour terminer ces considérations, citons de Whitman même une page sur la recherche des mots :

Of studies and research (not College courses or technisms) almost as necessary for thee for thy body and soul as food, as good air, as human association and friendship, and that this very one — of Names — is of them.

Then the satisfaction, the ease, the pleasure, the sanity, the growth upward and the mellowing vigor expanded (I say the Democracy) of such study!

Not to be taken up as an ungracious duty for school hours or conned by rote from best books, or reported from the lectures of the professors.

Not to be got through with in the crude seasons of youth or early manhood or womanhood and then laid aside. But taken leisurely — no haste — always

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 1907, page 408.

eligible — fed by all times, all occasions, truly a sane and exhilarating pursuit — that can be made active.

Des études et des recherches (pas de cours d'université ou choses techniques) presque aussi nécessaires pour toi, pour ton corps et ton âme que la nourriture, que le plein air, que les relations et l'amitié humaines — et que celle-ci même — l'étude et la recherche des Noms — en fait partie.

Et puis, la satisfaction, l'aise, la santé, vigueur expansive (disons la Démocratie) de telles études.

Ne pas les entreprendre comme une tâche fâcheuse pour les heures de classe ou bien ne pas les apprendre par cœur dans les meilleurs livres ; ne pas les démarquer des conférences faites par les professeurs.

Ne pas les poursuivre dans les saisons de la jeunesse ou de la maturité pour les abandonner ensuite. Les prendre à loisir — sans hâte — toujours disponibles — nourries par tous les temps, toutes les occasions, c'est véritablement une saine et vivifiante poursuite — qui peut être rendue vivante.

C'est la vie concrète des mots se traduisant chez Whitman par un sens nouveau d'enrichissement physiologique (santé, joie) qu'il recherche, si ce n'est pas elle plutôt qui le cherche.

LA PHRASE

En nous en tenant toujours aux Notes personnelles, il nous faut considérer maintenant non plus le Mot isolé mais en bloc, c'est-à-dire dans l'édifice grammatical, dans la phrase.

Si déjà le Mot isolé se revêt pour Whitman d'une vie pittoresque, il est probable que la phrase ne sera qu'un agrégat harmonieux de vies individuelles; si le Mot isolé a déjà pour lui une résonnance physiologique, il est certain que la phrase sera un ébranlement prolongé de son être physique. A vrai dire, ce n'est que pour les besoins de l'analyse que nous avons séparé le Mot de son milieu naturel, la phrase.

Le Mot isolé, en effet, est une abstraction. Sa seule réalité est la phrase où, d'ailleurs, il se colore différemment selon le rythme et la portée de celle-ci (1). Il est donc probable que la façon particulière dont Whitman envisage la phrase nous éclairera d'avance sur la forme de ses poèmes et leur portée.

Après avoir conçu un Traité du Mot, Whitman semble avoir voulu écrire une Rhétorique dont il avait déjà trouvé le titre: parmi ses papiers intimes, en effet, nous avons découvert un Carnet particulièrement intéressant sur le dos duquel se lisent ces mots écrits de la main même du poète:

The Agonistic Arena

Le mot *agonistic*, Whitman l'emprunte à Aristote qui désigne par là le style « en lutte avec un auditoire », par opposition avec le style graphique, c'est-à-dire le style écrit (2). C'est la dualité acceptée par Whitman lui-même du style oral (*speaking style*, ainsi qu'il le

(1) « Un mot s'anastomose toujours avec ceux qui l'accompagnent », dit Bergson, dans *Matière et Mémoire*, 17^e édition, page 124.

(2) Coupure de journal où Whitman a souligné le mot *agonistic*. (Ms. Cong. Lib.)

désigne à mainte reprise) et du style écrit (1). Une note manuscrite précise d'ailleurs sa pensée sur ce point :

THE AGONISTIC ARENA

Yes, the place of the orator and his hearers is truly an agonistic arena. There he wrestles and contends with them. He suffers, sweats, undergoes his great toil and ecstasy. Perhaps it is a greater battle than any fought on land or sea.

L'ARENE AGONISTIQUE

Oui, le lieu de l'orateur et des auditeurs est vraiment une arène agonistique. Là, il lutte et se bat avec eux. Il souffre, sue, subit sa grande tâche et sa grande extase. Peut-être est-ce là une plus grande bataille qu'aucune livrée sur terre ou sur mer.

Sa grande tâche... sa grande extase... Tout Whitman n'est-il pas dans ces mots? Le sens d'une mission à accomplir lui venait de son hérédité puritaine (2) et de

(1) On comprendra admirablement ce que signifie cette différence et les rapports des deux styles entre eux si l'on lit de Paul Claudel ses *Réflexions et Propositions sur le vers français* et si l'on connaît l'œuvre de cet écrivain qui illustre particulièrement les possibilités poétiques du style oral. Voici une phrase tirée de ce livre qui résume tout le problème: « L'écriture seule, en noyant l'élément sonore sous l'élément intelligible, permet à la prose son existence conventionnelle. Tout langage parlé est fait de vers à l'état brut, comme le prouve la graphie des textes dramatiques modernes où l'alinéa est remplacé par des points de suspension... La prose n'est que l'artifice scriptural du bonhomme tiède à sa table de travail qui n'a plus conscience de sa respiration et du bruit que l'on fait en parlant et qui, dans le sommeil du ver à soie, fait sortir de sa filière un long ruban de stiques coagulés. »

(2) Voir W. W., *la naissance du poète*.

son contact avec les Quakers dont le chef Hicks avait fréquenté chez Whitman même (1). Ce sens qui le fit d'abord maître d'école, puis journaliste, puis enfin lui dicta ses Hymnes poétiques :

I will sing the song of companionship...

I will lift what has too long kept down those smouldering fires... (2)

Ce sens surtout qui, soutenu et alimenté par l'extase telle que lui-même nous l'a décrite, le pousse sur la plate-forme de l'orateur pour se mesurer avec son auditoire. N'a-t-il pas dit à différentes reprises :

Je lutte avec toi pour te convaincre?

Car c'est bien une arène où Whitman lutte avec les hommes dans l'esprit pour imposer sa pensée, mieux sa vision, et entraîner à sa suite les disciples à l'imitation de Celui qui, par sa parole et son exemple vivant, lutte contre les gentils pour imposer la Loi nouvelle. Pour Whitman, qui porte à l'état latent sous sa conscience humaine cette image divine, le Christ demeure le symbole même du divin lutteur. Il est vrai qu'il y mêle, à la façon livresque qui lui est propre,

... Allah sur une feuille, le Crucifix gravé,
Avec Odin et Mexitli à la face hideuse, et chaque idole et chaque image (3),

Mais c'est Lui qui, par la parole qu'Il nous a laissée (4), pèse avec le poids d'un mythe séculaire sur les tendances imaginatives et par conséquent poétiques de Whitman. N'y a-t-il pas, dans les phrases citées :

Il lutte, sue, subit sa grande tâche et sa grande extase,

(1) Sur Hicks, voir Whitman, *Complete Prose Works*, p. 457.

(2) 1924, p. 15.

(3) 1924, p. 63.

(4) Parole, en effet, puisque le Nouveau Testament est la mise par écrit de l'enseignement oral du Christ.

comme un souvenir de la passion du Christ? Il va de soi qu'une telle autorité était et ne pouvait être pour Whitman, dont l'hérédité chrétienne était forte, que l'image-force par excellence. La Bible, avec ses rythmes d'une très grande simplicité (parce qu'ils sont basés sur le balancement ou l'antithèse) [1] montre à Whitman ce que peut être une vaste Récitation, dès son jeune âge. Maître d'école, en effet, à Long Island, milieu quaker où résonne la mystique parole de Hicks (2), Whitman prend l'habitude très tôt de réciter aux élèves des tranches de Bible auxquelles il ajoute, pour son plaisir personnel, des poèmes de sa composition (3) où se retrouvent à la fois l'inspiration et le rythme du Livre saint.

Il est naturel que pour « lutter, se battre » avec son auditoire (d'abord jeunes élèves, puis foule politique de son île natale [4]), il ait usé de leurs propres armes, c'est-à-dire les rythmes oratoires dont leurs oreilles étaient pleines, les arrangements simples des versets bibliques. Il ne pouvait, de prime abord, les affronter avec des rythmes personnels, c'est-à-dire nouveaux, et lorsqu'en 1855 il livrera à ses concitoyens et au monde les *Brins d'herbe* rythmés selon la loi de sa conscience :

I celebrate myself

(1) Jousse, *op. cit.*

(2) Le milieu quaker de Long Island était propice à la déclamation. Elle commençait à l'école, voir W. Whitman, *la naissance du poète*, p. 81 et suivantes.

Sur les sermons de Hicks, voir Whitman lui-même, *Complete Prose Work*, p. 457 et suivantes.

(3) *Uncollected Poetry and Prose of W. W., Holloway, I*, p. 1 et suiv.

(4) Voir sa campagne électorale de 1840, dans W. W., *la naissance du poète*, p. 97 et suivantes.

c'est encore les balancements et les antithèses bibliques que les lecteurs-auditeurs pourront y retrouver, s'ils savent faire abstraction d'une fantaisie et d'une imagination dont Whitman les a revêtus.

Ce n'est d'ailleurs seulement pas le Christ qu'il réentendait confusément en lui-même, ce sont aussi tous les orateurs de lui connus, évoqués à ses sens par le hasard des lectures.

Et voici que passent sans ordre, dans ses Notes intimes, les gestes et la voix de Ch. J. Fox : une coupure de presse le lui décrit « ayant un extérieur simple et négligé », et à côté une autre, datée de 1857, disserte sur le génie dramatique des Français dont elle vante « la vie et le réalisme » sans que jamais nos acteurs ou nos orateurs (remarquons le rapprochement significatif) « n'aient l'air de jouer à proprement parler ».

Une coupure lui parle de Cicéron dont elle note « la faible constitution nerveuse ». Une autre (*London Quaterly Review*, avril 1858) concerne Lord Brougham dont elle souligne l'énergie et permet à Whitman une opinion personnelle :

I should say of Lord Brougham's oratory that it is too full of lawyerlike repetitions — too many adverbs and adjectives. — long strings of them. I have my doubts whether a lawyer can ever be a first class orator.

Je dirais de l'éloquence de Lord Brougham qu'elle est trop pleine de répétitions qui sentent l'avocat — trop d'averbes et d'adjectifs — de longs rubans de

ceux-ci. Je doute qu'un avocat puisse être jamais un orateur de premier ordre.

Un orateur de premier ordre pour Whitman, qui sera-ce donc? Lui-même, évidemment, et surtout lorsqu'il aura trouvé sa forme véritable (celle de 1855) après tous les tâtonnements du début (1). Or, il est intéressant pour notre thèse de constater cette confusion constante, faite presque inconsciemment par Whitman entre la poésie et l'éloquence.

De Périclès, Whitman note (coupure de presse) « la solidité de l'argumentation et la suavité des mots », de Phocion « le style vivant et concis », de Bossuet « le parfait équilibre physique ».

Comme on voit que Whitman s'intéresse avant tout à ce qui dans les autres lui rappelle ses propres désirs et ses besoins les plus intimes et, en tête, « l'exquise réalisation de la santé », ce magnétisme émanant d'un corps sain, harmonieux, tel le corps du lutteur qui par sa seule vue en impose déjà à l'adversaire et aux spectateurs.

Et c'est en définitive du Corps (2) que part Whitman pour préparer son action oratoire, car il sait que toute action n'aura son plein épanouissement et son effet total que si elle émane d'un corps parfait. Voilà pourquoi nous considérons comme de première importance la note que nous avons trouvée perdue dans

(1) Pour ces débuts, voir *W. Whitman, la naissance du poète*, chapitre 2.

(2) Du composé humain, voir Marcel Jousse, p. 23, *op. cit.*

un fouillis de coupures et de brouillons, et que l'on pourrait mettre en exergue des *Brins d'herbe* de 1855 :

A large stately style depends very much on the hand, arm and wrist (1).

Ce qui est, de la plume-même de Whitman, une exacte définition du style de ses versets. Et ce n'est pas un simple hasard que ces mots soient justement écrits sur un morceau de papier ayant servi de brouillon à la première édition de *Brins d'herbe* (2).

Donc, Whitman part du corps. Voyons les Notes manuscrites qu'il nous a laissées à ce sujet :

[22]

I. — Voix

D'abord Whitman qui, malgré les apparences, n'était pas d'un tempérament robuste, sentant la fragilité de la voix sujette aux moindres variations de l'air et dépendant étroitement des fonctions du corps, insiste à différentes reprises sur le régime de l'orateur. Par exemple :

FOR A GREAT VOICE — DIET AND DRINK

Other requisites being favorable, a great voice is attained also by the right diet and drink: fat gluttony swelling beer, gin, soda, coffee or tea, like of these make the voice, thick put flem in the throat, cause coughing and irritation. Sometimes very unseasonable and interruptive.

(1) Un style large, noble dépend beaucoup de la main, du bras et du poignet.

(2) Brouillons de la première édition extrêmement rares.

Let the diet be vigorous and enough but simple.

Drink water only. Such are the rigid prerequisites of a great voice.

POUR UNE GRANDE VOIX

ALIMENT ET BOISSON

D'autres conditions étant favorables, une grande voix est acquise aussi par une alimentation et une boisson convenables : du gras, de la gloutonnerie, de la bière qui gonfle, du gin, de l'eau de seltz, du café ou du thé, tout cela et choses similaires épaississent la voix, engourdissent la gorge, font tousser et irritent, ce qui est parfois très inopportun et force à s'arrêter.

Que l'alimentation soit substantielle et suffisante, mais simple.

Boire seulement de l'eau. Telles sont les strictes conditions d'une grande voix.

La voix humaine a été pour Whitman, toute sa vie, une réalité attirante. La sienne propre d'abord. Avec un sûr instinct de conservation, c'est à sa voix qu'une sourde sollicitude poussait le soin de Whitman, et s'il s'est souvent abstenu de boisson, même de café, s'il s'est toujours privé de tabac c'est dans l'intérêt de sa voix. Cette mystérieuse correspondance de toute la santé physique dans le timbre de la voix, Whitman l'a ressentie et exploitée. Ses amis nous ont dit que sa voix était profondément émouvante. Nous savons qu'il aimait réciter en public, plus même qu'il n'aimait parler. Jeune, il s'en allait par les grèves de Long Island déclamant du Shakespeare. Mais il n'avait pas négligé les plus subtiles modulations de la voix :

From practising loud pieces with the voice, I have fallen into a serious fault of too strong and frequent emphasis — from repeating the Shakespearean passages, Caesar and Richard 3. This is to be carefully seen to. Practise the elementary sound continually.

A force de déclamer des passages tout haut, je suis tombé dans un défaut sérieux d'insister trop et trop souvent — à force de répéter des morceaux de Shakespeare, César et Richard III. Je dois y veiller. Pratiquer les sons élémentaires continuellement.

On peut dire qu'il avait l'expérience des voix humaines (1). Il existe, dans ses Notes, un passage intéressant sur ce sujet :

Of the actors in the theatre of Bacchus. In Athens, when the pieces of Sophocles, Eschylus and Euripides were played, they observed a rigid diet. No miracles recorded of the ancient Pythia or of Christ is any greater than those of a perfect reading. A perfect reader must convey the same pleasure to his or her hearers that the best vocalization of the Italian singers does — just as much as the voice of Alboni Bono, Bettini or Brignoli does. There must be something in the very vibration of the sounds of the mouth (remember Bettini's) something in the spirituality and personality that produces full effects.

Des acteurs au théâtre de Bacchus. A Athènes, quand les pièces de Sophocles, Eschyle et Euripide étaient

(1) On se rappelle ses litanies. Voir dans les *Brins d'herbe*, 1924, 44. Et surtout le poème *Vocalism* (*id.*, 321), avec ce vers caractéristique :

O qu'y a-t-il en moi qui me fait frissonner ainsi aux voix ?

jouées, ils observaient un régime sévère d'alimentation. Nul miracle attribué à l'antique Pythie ou au Christ n'est plus grand que ceux d'une lecture parfaite. Un liseur parfait doit apporter le même plaisir à ses auditeurs que les meilleures vocalises des chanteurs italiens — autant que la voix d'Alboni, de Bono, de Bettini ou de Brignoli. Il doit y avoir, dans la vibration même des sons de la bouche, quelque chose dans le mouvement des lèvres et de la bouche (se rappeler Bettini), quelque chose dans la spiritualité et la personnalité qui produit de pleins effets.

Son goût pour la voix et le chant italiens (1), qu'il a écoutés avec ravissement à l'Opéra de New-York, lui inspirent quelques remarques techniques qui prouvent bien qu'il avait réfléchi avec une certaine précision à ces choses :

The Italian voice gathers the tone in the back of the mouth and makes none of the fearful work with the mouth itself that gives such a distorted appearance to English singers... all under the espionage of a severe taste permitting no extreme attempts, but pleasing and natural and simple, the glory of perfect art...

La voix italienne rassemble le son dans l'arrière-bouche et ne fait rien du travail effrayant avec la bouche même, qui donne une apparence si tordue aux bouches des chanteurs anglais... et tout cela sous la surveillance d'un goût sévère ne permettant sans doute aucun élan extrême, mais plaisant et naturel et simple, gloire de l'art parfait...

(1) Voir *Walt Whitman, la naissance du poète*, p. 353 et suivantes.

II. — Gestes

Selon la définition même de Marcel Jousse (1), la voix est le geste laryngo-buccal qui n'est qu'une faible partie de l'expression totale du parleur. Whitman part du geste vocal, parce qu'il est le plus important, mais il ne néglige pas les autres, pour si secondaires qu'ils soient.

Voici ses Notes concernant le Geste des mains, des bras et de tout le corps :

A SPEAKING STYLE

Practise and experiment until I find a flowing strong appropriate speaking composition style, which requires many different things from the written style.

Subordinate and keep back as with a strong hand all gestures, except a few irresistible ones and look carefully to the termination or subsiding of gestures — namely the falling back of the hands arms, etc., into position after they have been put out of it.

(1) Cf. Jousse, p. 36. La voix a ses adjuvants qui sont des gestes proprement dits, surtout la *main*. Les rapports de la voix et du geste manuel ont de tout temps préoccupé les psychologues, voir par exemple Féré, *Sensation et mouvement*, p. 9. Mais il n'y a pas que la main qui accompagne la voix. Il y a la physionomie entière. (A. Lemoine, *De la physionomie et de la parole* (1865); (Ch. Darwin, *L'Expression des sentiments chez l'homme et les animaux*).

Mais on va plus loin, la voix en-elle-même n'est autre que le *geste* des muscles laryngo-buccaux. Déjà en 1894, Godfernaux écrivait (*Le sentiment et la pensée*, p. 4) : « Le mouvement reste le fait essentiel et les tendances organiques ne sont que des ensembles plus ou moins compliqués de phénomènes *moteurs* coordonnés ». Et Lévy-Bruhl n'hésite pas à écrire, au sujet des reproductions de ce qu'on veut exprimer : « Ce ne sont pas à proprement parler des onomatopées. Ce sont plutôt des gestes vocaux » (*Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 183).

UN STYLE ORAL

Pratiquer et expérimenter jusqu'à ce que je trouve un style oral de composition, qui soit coulant, fort, approprié, ce qui exige maintes choses différentes du style écrit.

Effacer et retenir comme avec une main ferme tous gestes, excepté les quelques-uns qui sont irrésistibles et surveiller soigneusement la fin ou la retombée des gestes — je veux dire le moment où les bras, les mains, etc., reviennent dans leur position après en être sortis.

GESTURES

SWEEPING MOVEMENTS

Electric and broad style of the hands, arms and all the upper joints. These are to be developed just as much as the voice by practice...

GESTURES

The strong yet flexible face.

By persevering exercise, muscular mental copious practice, the face all the muscles and features attain a perfect readiness of expression — terror, rage, love, suspense, sarcasm.

Animation of limbs, hands, arms, neck, shoulders, waist, open breast, etc..

At times an expanded chest — at other times reachings forward — bending figure raised to its full height — bending way over low down, etc., etc...

GESTES

MOUVEMENTS LARGES

Style vaste et électrique des mains, des bras et des membres supérieurs. On peut les développer autant que la voix par la pratique.

GESTES

Voix ferme pourtant flexible.

Grâce à un exercice persévérant, une longue pratique musculaire et mentale, le visage et tous les muscles et les traits atteignent une parfaite promptitude d'expression — la terreur, la rage, l'amour, l'hésitation, le sarcasme.

L'animation des membres, des mains, des bras, du cou, des épaules, de la taille, de la poitrine, etc...

Parfois une poitrine bombée — parfois le corps tendu en avant — le corps, de penché, se relève de toute sa hauteur, puis se penche encore très bas, etc., etc..

De là à conseiller toute une action dramatique à l'orateur, il n'y a qu'un pas :

An orator should be a perfect posturist. Practise continually in an easy costume all sorts of strong and free movements of the arms, hands, fingers, shoulders, elbows, neck, bending the breast, the waist sideways, the head cast down looking up askant, half backward, peering forward, etc., etc., etc...

There are perhaps hundreds of poses of the body which a perfect posturist will get so as to fall into unconsciously.

Un orateur devrait posséder l'art des postures. Pratiquer continuellement, dans un costume léger, des

mouvements vigoureux et libres des bras, des mains, des doigts, des épaules, des coudes, du cou, pliant la poitrine, la taille de côté, la tête baissée, les yeux regardant en l'air et de côté, presque en arrière, et tantôt jetés au ciel, etc., etc., etc...

Si nous accusons Whitman de trop pousser l'orateur à jouer comme un acteur de théâtre, il distinguera les deux actions dans un passage curieux à tous les points de vue :

A great style of reading, or declaiming has the secret sane non theatrical quality of the style of Nature's workmanship — it cannot afford to emphasize and bark — like the actors, preachers, lawyers and political congressmen, etc... do — it reaches the souls of men by pleasing channels, mysterious penetrations as the light, the air, beauty, the songs of birds reach the soul, without the soul being conscious of it. A first you find no remarkable attraction about the great masters of orators; but yet there is something too you know not what in the voice, in the easy and calm air — the very play of the lips — all the lines of the face — the attitude at rest — at the outset and for a minute or two no muscle of the body stirred, not a single one — only the muscles of the face — a strange light and life however darting from the eyes and never for one moment intermitted; pretty soon as some new point plays out an almost imperceptible stir in that immobile body — in a minute more, perhaps the head shakes its hair as if away from the face or as a horse tosses his mane, or a trained runner his head when preparing leaping electric upon the course with irrepressible life

and joy — now perhaps a silent pause — then that voice again, with vigor — but now the body co-operates as a lover; soon a passage that seems to force its own way through every limb, not the hands only but through all the trunk and through the feet — anon a stern and harsh passage crackling and smashing like a falling tree, many other passages of many different tones — but all converging sooner or later into the clear monotonous voice equable as water. Sometimes direct addresses made to you, the hearer, with a pause afterward, as if an answer were expected, then perhaps for many minutes total abstraction and traveling into other fields — vocalism limpid, inspired — no account made of the material place, the audience, but only of that other more spiritual world in which the speaker is now roaming.

Un grand style de déclamation a la saine qualité secrète, nullement théâtrale, des œuvres de la nature, il ne peut se permettre d'être emphatique, d'aboyer comme les acteurs, les prédicateurs, les avocats et les hommes politiques, etc... il atteint les âmes des hommes par des chemins plaisants, pénétrant mystérieusement comme la lumière, l'air, la beauté, le chant des oiseaux, sans que l'âme en soit consciente. Il ne fait pas tressaillir. Tout d'abord, vous ne trouvez nul attrait extraordinaire au grand maître des orateurs, pourtant il y a quelque chose, un je ne sais quoi dans la voix, dans l'air aisé et calme, le jeu même des lèvres — toutes les lignes du visage — l'attitude au repos. Au début, et pendant une minute ou deux, nul muscle du corps n'a bougé, pas un seul, sauf ceux du visage — une

lumière et une vie étrange cependant jaillissent des yeux, sans arrêt; bientôt, au moment où quelque nouveau point se fait jour, un frémissement presque imperceptible se devine dans ce corps immobile — une minute après peut-être, la tête secoue sa chevelure comme pour la rejeter ou comme un cheval secoue sa crinière, ou un coureur expérimenté la tête lorsqu'il se prépare à s'élancer électrique sur la piste avec une joie et un élan irrésistible — puis peut-être une pause silencieuse — puis de nouveau cette voix avec vigueur — mais maintenant le corps coopère, tel un amant; bientôt, à travers chaque membre, pas les mains seulement, mais à travers le tronc et les pieds — l'instant d'après, cette chose austère et dure sort en craquant et en s'écrasant comme un arbre qui tombe, maintes autres explosions d'un ton différent, mais toutes convergeant tôt ou tard dans la claire monotonie de la voix fluide comme l'eau. Quelquefois, on s'adresse directement à vous, l'auditeur, avec une pause après, comme si on attendait une réponse, puis peut-être pendant mainte minute, isolement absolu et départ pour de nouvelles terres — vocalisme limpide, inspiré — l'orateur ne tient pas compte de l'endroit matériel de l'auditoire, mais seulement de cet autre univers spirituel où il voyage en ce moment.

Doit-on faire observer qu'ici nous touchons au domaine de la poésie proprement dite? L'orateur, qui oublie le milieu matériel où il parle pour ne plus écouter que son inspiration, c'est-à-dire cet élan et ce rythme qui semblent naître des premières phrases prononcées par une nécessité qui leur est propre, cet orateur entre

dans, une mystique oratoire qui est de la poésie. Désormais, le geste du récitant (1) devient intérieur. Whitman le dit en propres termes :

RESTRAIN AND CURB GESTURE

NOT TOO MUCH GESTURE

Animation and life may be shown in a speech by great feeling in voice and look — interior gesture which is perhaps better than exterior.

MODERER ET RETENIR LE GESTE

PAS TROP DE GESTICULATION

L'animation et la vie peuvent être manifestées dans un discours par l'émotion dans la voix et le visage — geste intérieur qui vaut peut-être mieux que le geste extérieur.

À cet endroit, Whitman, inconsciemment, révèle qu'il est poète en dernière analyse et que tout ce qui précède (geste extérieur) n'est qu'une préparation, comme le prélude matériel à la floraison spirituelle de ses vers.

L'émotion dans la voix, c'est évidemment le premier pas vers le rythme, donc vers la poésie.

Remarquons, en ce cas, que ce rythme lentement préparé par l'activité de tout le corps aura gagné, et conservera une grande force de continuité (2). Il

(1) Nous employons ce mot à dessein: il s'agit des divers modes d'expression, bardes, orateurs, conférenciers, ou simples récitateurs.

(2) À quel moment la volonté consciente et raisonnée intervient-elle? C'est un autre problème, dont nous verrons plus bas une partielle résolution quand nous étudierons les premiers essais de Whitman en poésie.

s'emmagasiner dans la conscience pour ressortir en longues et larges coulées : qui n'apercevrait, ici, l'origine des vastes versets de Whitman dans les *Brins d'herbe*? Ne comprend-on pas mieux ainsi que Whitman ait chanté le corps réalité première :

I sing the body electric.

III. — Nuances

Whitman envisageait l'éloquence (dans le sens de récitation) comme un apostolat et, d'après ses Notes intimes, il est certain qu'il entrevoyait la possibilité de l'enseigner dans une école fondée par lui. Des textes que nous avons publiés dans *L'Ane d'Or* de février-mars 1920 ne laissent aucun doute là-dessus. Citons ici les notes suivantes qui indiquent le même désir :

SCHOOL FOR GROWN PERSONS

MIDDLE AGED, AND OLD PERSONS

The true school can only be begun after the male or female has attained his or her growth. Childhood serves for alphabets, tables, and rudiments, but only at the age of 20, 30, 40, 60, etc., will good lessons be really understood and learned. For those ages there must also be schools. Childhood receives and does not question. But they must question all they receive and try it.

ECOLE POUR PERSONNES D'AGE MUR D'AGE AVANCE ET AGEES

La véritable école ne peut être commencée qu'après que l'homme ou la femme a atteint sa croissance.

L'enfance sert à apprendre l'alphabet, les tables d'arithmétique et les rudiments, mais c'est seulement à 20, 30, 40, 60 ans, etc., que les bonnes leçons pourront être vraiment comprises et absorbées. Pour ces âges-là aussi, il doit y avoir des écoles. L'enfance reçoit sans mettre en doute. Mais (plus tard) on doit mettre en doute tout ce qu'on reçoit et l'éprouver.

Quels conseils donnerait-il aux Elèves de son Ecole de Déclamation avant celui, autrement significatif, de son œuvre personnelle?

a) S'adresser *directement* aux auditeurs. C'est ce qu'il pratiquera lui-même dans les *Brins d'herbe* comme par exemple quand il s'écrie :

What is a man anyhow? What I am? What are you? (1)
ou bien comme lorsqu'il semble appeler l'attention de l'auditeur :

Would you hear of an old-time sea-fight?

List to the yarn... (2).

Surtout lorsqu'il s'identifie inconsciemment au Christ (3) :

Come my children,

Come my boys and girls... (4).

Voici le conseil tel qu'il l'indique dans ses papiers intimes :

FOR ORATIONS

Talk directly to the hearer or hearers:

You so and so.

Why should I be so tender with you?

Have you not, etc., etc...

(1) 1924, p. 39.

(2) *Id.*, p. 58.

(3) Voir *supra*.

(4) 1924, p. 64.

POUR LES DISCOURS

Parler directement à l'auditeur ou aux auditeurs :

Vous, un tel.

Pourquoi serais-je si tendre à votre égard ?

N'avez-vous pas, etc., etc...

LESSONS

(AS FOR INSTANCE TO SO-AND-SO)

To Spiritualists

To Lawyers

To...

Why not mention myself by name Walt Whitman in my speeches? Aboriginal fashion? as in the speech of Logan or that of Boh'ongahelas: « I appeal to any white man to say if ever he entered Logan's cabin », etc., or: « After suffering the Americans to insult you, you cannot frighten Boh'ongahelas ».

ADRESSES

(A PAR EXEMPLE UN TEL)

Aux spiritualistes,

Aux gens de Loi,

Aux...

Pourquoi ne pas me mentionner par mon nom Walt Whitman dans mes discours ? (1). A la façon indigène ? comme dans le discours de Logan ou celui de Boh'ongahelas : « J'en appelle à n'importe quel blanc

(1) On sait que Whitman a pratiqué ce conseil :

Walt Whitman, a Kosmos, of Manhattan the son,

de dire si jamais il est entré dans la demeure de Logan », etc., ou bien: « Après avoir souffert que les Américains vous insultent, vous ne pouvez pas effrayer Boh'ongahelas ».

b) Etre concis, elliptique, monotone:

The great conciseness of matter fit for the public and the necessity that there should be no hasty thrusting of one word or thought before the preceding words or thoughts have had time to alight and remain upon all the hearers, makes it a main thing in oratory, to preserve a style as if held by a strong hand, a determined, not hurried not too pouring style of vocalism, but yet animated and live with full swelling serious life.

La grande concision de la matière appropriée au public est la nécessité qu'il n'y ait point d'irruption hâtive d'un mot ou d'une pensée avant que les mots ou les pensées précédentes aient eu le temps de se poser et de demeurer sur les auditeurs, fait une chose essentielle, dans l'art oratoire, de conserver un style tel, qu'il semble retenu par une main énergique, un style de vocalisme déterminé, point hâtif, pas trop rapide, pourtant animé, tout rempli d'une vague de vie sérieuse.

A certain live alert, self-possessed Slowness as of one fully weighing what is to be said and reserving himself for labour ahead — also determined to give even passage or word their fair proportion — also to drive every shock up into the hearer.

Une certaine *Lenteur* vive et alerte et maîtresse de soi comme quelqu'un qui pèse à loisir ce qu'il va dire et se réserve pour la besogne à venir, quelqu'un décidé

à donner à tel passage ou tel mot l'importance qu'ils méritent — à faire passer chaque émotion jusqu'au fond de l'auditeur.

AN ELLIPTICAL STYLE

As not to explain and spread out, not to be afraid of ellipses. (An audience of Americans would they not soon learn to like a hidden sense — a sense only just indicated?)

As just to indicate what is meant and let the audience find it out for themselves.

Whether the whole of the present style of orations lectures political speeches, etc., is not far below the level of American wants, and must not be revolutionized.

UN STYLE ELLIPTIQUE

Pour ne pas développer et délayer, ne pas craindre les ellipses. (Un auditoire d'Américains, est-ce qu'ils n'apprendraient pas vite à goûter un sens caché — un sens à peine indiqué?)

Indiquer tout juste ce qu'on veut dire et laisser l'auditoire découvrir le sens lui-même.

Je me demande si le style actuel des discours, des conférences, des discours politiques, etc., n'est pas au-dessous du niveau des nécessités américaines et ne doit pas être révolutionné.

MONOTONY (IMPORTANT)

I think there is a hitherto undiscovered great art and effect in a certain monotony of pitch of voice in passages.

In talk talk only what is insouciant and native and spontaneous and must inevitably be said, otherwise silence.

MONOTONIE (IMPORTANT)

Je crois qu'il existe un grand art et un grand effet à produire, jusqu'ici inconnus, dans une certaine monotonie de timbre en certains passages.

Quand on parle, dire seulement ce qui est insouciant, intime, spontané, et inévitablement ce qui doit être dit, sinon silence.

D'ailleurs, Whitman prévoyait un enseignement différent suivant les régions de l'Amérique. Il nous a laissé une esquisse des trois formes d'éloquence qu'il entrevoyait :

*Style for Northern
and Eastern
audiences*

*intellectual, simple, strong, with
not much or any ornament — full
of subtle senses and meanings
— aesthetic — depending on the
hearer himself to pick the meat
out from the nutshells.*

*Style for the West
more declamatory and direct,
with natural abandon and
passion — the very intensity of
rudeness, power and natural
meanings.*

*Style for the South
rich, full of tracery, poetical
allusions, figures, musical strains
flowery, but all of the very
purest quality.*

Style
pour des auditoires
du Nord et de l'Est
intellectuel, simple, fort, sans
beaucoup d'ornements ou même
sans nul ornement — plein de
sens subtils — esthétique —
demandant à l'auditeur lui-même
de sortir la chair de la coquille.

Style pour l'Ouest
plus déclamatoire et direct, avec
un abandon et une passion
naturels — l'intensité même de
la rudesse, de la puissance et des
sens naturels.

Style pour le Sud
riche, plein de dessins,
d'allusions poétiques, de figures,
d'accents harmonieux, fleuri,
mais tout cela, de la plus pure
qualité.

L'objet de Whitman est donc bien de créer une
éloquence vivante, près des hommes, de leur corps,
c'est-à-dire de leurs sens, comme de leur esprit,
c'est-à-dire de leur imagination.

En guise de conclusion, nous pouvons transcrire ici les paroles qu'il écrivait sur ses Notes le 31 mai 1858, trois ans après la première édition des *Brins d'herbe*:

MAY 31, 1858

It seems to me called for to inaugurate a revolution in American oratory, to change it from the excessively diffuse and impromptu character it has (an ephemeral readiness, surface animation, the stamp of the daily newspaper, to be dismissed as soon as the next day's paper appears) — and to make it the means of the grand modernized delivery of live modern orations, appropriate to America, appropriate to the world —

This change is a serious one; if to be done at all cannot be done easily — its great leading representative man with perfect confidence in his powers, persevering, ranging up and down the States — such a man above all things would give it a fair start. What are your theories? Let us have the practical sample of a thing, and look upon it and listen to it and turn it about for to examine it.

31 MAY 1858

J'ai le sentiment d'être appelé à inaugurer une révolution dans l'éloquence américaine, à la détourner du caractère excessivement diffus et impromptu qu'elle a (aisance éphémère, animation de surface, marque du journal quotidien qui doit disparaître avec la venue du quotidien suivant) — et à en faire les moyens de la grande éloquence modernisée, de vivants discours modernes appropriés à l'Amérique, appropriés à l'univers —

Ce changement est sérieux; s'il doit être fait, ne saurait l'être aisément — son grand chef représentatif, avec une parfaite confiance en ses pouvoirs, persévérant, ayant pour champ les Etats-Unis tout entiers — un tel homme au-dessus de toutes choses lui donnerait un beau début. Quelles sont vòs théories? Qu'on nous donne l'échantillon pratique d'une chose, considérons-le, écoutons-le, et retournons-le pour l'examiner.

L'échantillon pratique de sa théorie, Whitman pouvait croire l'avoir fourni: nous ne voulons pas parler de quelques ébauches de conférences trouvées par nous dans ses papiers (1), mais bien du long et beau Discours que nous avons publié (2), *The Eighteenth Presidency*, où tous les procédés de l'éloquence whitmanienne se retrouvent aisément.

Mais, l'échantillon le plus typique laissé par Whitman de sa théorie oratoire, c'est l'œuvre même de 1855, ces *Brins d'herbe* qui sont notre but direct.

Nous venons de regarder et d'écouter Whitman aux prises avec son ambition d'une éloquence mystique. Il ne se doutait pas que celle-ci l'entraînait au-delà de ses frontières.

En deçà, il était poète. Cet « en deçà » doit être maintenant l'objet de notre étude: nous avons jusqu'ici analysé les intentions conscientes de Whitman, nous allons regarder de près ses premiers pas instinctifs vers la poésie véritable.

(1) Ms. Cong. Lib. Voir *Ane d'Or*, février-mars 1926. Nous savons, en outre, qu'à diverses reprises, Whitman avait voulu conférencier. Voir *W. Whitman, an interpretation in narrative*, Holloway, p. 215.

(2) Editions *Tambour*, Paris, 1928.

Nous possédons heureusement, pour rendre possible notre tâche, les premiers brouillons de ses vers. Ils sont à Washington (Bibliothèque du Congrès) et M. Holloway en a publié la plus grande partie (1). Ces brouillons ne sont autre chose, pour commencer, que des notes hâtives, incomplètes, souvent agrammaticales : un balbutiement, c'est-à-dire une matière idéale pour l'analyse et la critique. En effet, dans une œuvre, l'artiste ne déguise-t-il pas définitivement ses procédés, tandis que, lorsqu'il est possible de consulter les essais qui ont servi de point de départ à l'œuvre, n'est-on pas sûr de surprendre la raison d'être et le rythme essentiel de celle-ci ?

Or, si les critiques ont tant parlé autour des *Brins d'herbe* sans en atteindre l'âme, c'est bien parce qu'ils ont négligé les Notes spontanées de Whitman.

(1) Dans *The Uncollected Poetry and Prose of Walt Whitman*, Doubleday Page and Co, 1921.

CHAPITRE II

LES NOTES

Comment Whitman a-t-il senti qu'un certain rythme s'imposait à lui quand il formulait une pensée ou une émotion? Tel est le problème qui nous occupe désormais.

Devant les faits, c'est-à-dire les écrits réels du futur poète qui laisse spontanément courir la plume sur des papiers non destinés au public, les théories doivent se taire. Nous verrons après.

I. — Le Détail Grammatical

Il faudrait dire agrammatical, car c'est un phénomène d'observation universelle que les notes que nous jetons hâtivement sur un carnet empruntent à la grammaire le minimum de ses lois, juste ce qu'il faut pour que la phrase ne soit pas inintelligible. Nous ne parlerons pas des vraies fautes contre la grammaire — qui sont des lapsus, telles que celle-ci : *Why can we not see beings who by the manliness and transparence of their natures, disarm the entire world and brings one and all to his side, as friends and believers* (1). Le second verbe oublie que le premier est au pluriel, oubli naturel dans un écrit qui n'est pas d'abord destiné au public. Cependant, même dans ce lapsus, Whitman se trahit, car tandis que sa plume écrit un pluriel, sa conscience voit un

(1) Holloway, 2, 68.

singulier, lui-même, éternellement, et lui seulement. Cette phrase n'est-elle pas, en effet, l'expression du désir le plus profond de sa nature, le désir d'attirer par le « magnétisme » de sa personne, l'« ami », le « camarade » ? L'observation de la règle grammaticale qui eût exigé le pluriel du second verbe eût été par conséquent une gêne et une obscurité. Jusqu'ici, il faudrait beaucoup subtiliser pour prétendre que le rythme en a subi une modification quelconque. Mais poussons plus loin.

Il y a, dans les Notes de Whitman, des endroits où la pensée et l'image ne se présentent pas à l'écrivain parées des ornements grammaticaux ; mais, dans leur brève spontanéité, comme des propositions parlées et non des phrases écrites :

The Poet

All the large hearts of heroes

All the courage of olden time and new

How spied the captain and sailors the great wreck with its
drifting hundreds,

How they waited, etc... (1).

Remarquons d'abord que, dans un pareil passage, la ponctuation absente en partie prouve que Whitman ne voyait là que notes, indications jetées sur le papier. Citons, à ce sujet, un passage encore plus caractéristique que celui-ci :

You have been told that mind is greater than matter

I cannot understand that mystery, etc... (2).

La ponctuation est à la fois un système de signes oratoires, puisque virgules et points indiquent à celui qui lit ou parle les endroits précis où la voix doit

(1) Holloway, 2, 81.

(2) Holloway, 2, 66.

tomber, s'arrêter, s'infléchir et un système de signes grammaticaux, puisqu'ils indiquent où la proposition accidentelle et la phrase finissent. Il est évident, d'après ce que nous avons dit des instincts de Whitman que, pour lui, la ponctuation ne saurait être que système oratoire et, seulement de façon fortuite, grammatical. Ceci est visible dans les Notes où, encore une fois, Whitman se montre à nu, sans souci d'habiller sa pensée pour la présenter écrite aux hommes. Si, dans l'exemple que nous avons pris, Whitman avait songé à mettre la ponctuation requise après *The Poet*,

The Poet:
All the large hearts of heroes,

nous interpréterions plus facilement sa pensée: « Le Poète comprend, résume, exalte, tous les larges cœurs des héros ». S'il avait écrit:

The Poet,
All the large hearts of heroes,

nous interpréterions: « Le Poète qui est à lui seul tous les cœurs héroïques ». Mais, dans ce cas, Whitman n'aurait pas découvert pour lui-même ce rythme:

The Poet
All the large hearts of heroes, etc...

rythme primitif, sans doute, et mieux rythme primaire (1), mais il faut bien un commencement à tout.

(1) Dans le rythme primaire du langage (c'est-à-dire dans la langue orale), les signes de ponctuation n'ont aucune raison d'être. C'est dans la *prose* écrite que nous en usons pour marquer les arrêts, les inflexions de la voix. « Prose has its rythmical units also, these are not presented to the eye as are the lines of poetry but the voice in reading calls attention to them by pauses, these phrasal sections are often but not always marked out by the punctuation », Abram Lipsky, *Rhythm as a distinguishing character of prose style*, p. 25.

C'est donc parce que Whitman n'a pas eu d'abord souci d'écrire, c'est-à-dire de se rendre communicable aux autres selon les traditionnelles règles de cet art, que Whitman s'est trouvé poète (1). C'est parce qu'il jeta spontanément des notes sur le papier, sans même le projet d'y revenir, ni le désir de les corriger, qu'il imprima un rythme à ses confidences. Il ne corrigea pas pour « poétiser » ses brouillons, contrairement à ce qu'ont eu certains critiques. Il dut corriger pour se rendre intelligible. Il était primairement rythmique. Ce qu'il dut ajouter ne fut qu'additions et alourdissements nécessaires de sa conscience d'homme. Mais il faut poursuivre l'étude des Notes pour toucher du doigt comment il arriva à la page d'antiphonaire des *Brins d'herbe* de 1855. Jusqu'ici, nous n'avons surpris, au manque de ponctuation précise, qu'un premier et timide pas.

II. — Inachèvement de la Pensée par la Phrase

C'est un phénomène de la conversation, du discours impromptu, des Notes qu'on se propose de développer plus tard. Il est voisin de celui que nous venons d'étudier. Il en est la suite logique, et comme le nécessaire aboutissement. Naturellement, nous ne nierons point qu'il est des endroits où Whitman, comme tout écrivain, a laissé sa phrase inachevée, faute

(1) S'il suffit d'un rythme même primaire pour qu'il y ait poésie, ce que nous croyons, ici on pourrait dire que le blanc qui suit *The Poet* indique, suggère le geste. Whitman se désigne de la main en même temps qu'il désigne d'un geste plus large que le Poète idéal.

de trouver sur le moment le mot juste, témoin cet exemple (1) :

I know that my body will

où l'on voit que l'affirmation de Whitman reste suspendue parce que le mot qu'il cherche est rebelle à sa phrase; ici, Whitman a d'abord essayé le mot « decay », qu'il a ensuite rayé. Whitman avait le culte du mot juste, disons plutôt qu'il avait appris, dans son expérience de journaliste ou de conteur, à employer le mot concret qui frappe l'esprit du lecteur plus pour sa valeur pratique que pour sa qualité esthétique. Jusqu'à la fin de sa vie, il notera les mots, isolés ou en groupe, dont il pressentira l'utile usage. Mais il s'agit ici d'un autre ordre d'inachèvement qui, pour être dérivé de ce premier cas, n'en est pas moins différent, et de toute façon illustre la progression de la prose de notre journaliste-conteur à la poésie de 1855. Il s'agit des passages nombreux où l'on sent bien que seul l'instinct d'un rythme naissant a retenu la plume de Whitman. Par exemple :

I am the poet of slaves, and of the masters of slaves
I am the poet of the body
And I am

Whitman interrompt ici sa note (nous dirions sa fiche) parce que le rythme hésite. Va-t-il, comme le parallélisme de la première proposition le demanderait, balancer la seconde par la proposition nécessaire que n'importe qui est à même de suppléer :

And I am the poet of the soul?

(1) Holloway, 2, 66.

Oui: Whitman ajoute donc, plus tard, peut-être longtemps après, ainsi que semble l'indiquer le sens:

I am the poet of the body
And I am the poet of the soul.

Mais c'est un nouveau commencement. S'il n'a pas rayé le texte qui précède, c'est que Whitman raye très rarement, car il cherche, et il n'est pas sûr que la première version d'une pensée ou d'une émotion ne soit pas préférable à une révision postérieure. Cependant, le parallélisme antithétique des esclaves et des « maîtres d'esclaves » lui tient à cœur, car après tout, il est parti de là dans sa conscience et c'est elle qu'il *veut* exprimer. Il ajoute donc:

I go with the slaves of the earth equally with the masters.

Autre exemple. Un groupe de mots jailli sur le papier de ses Carnets intimes, exprimant dans sa nette brièveté toute une expérience nombreuse:

I am the poet of reality

Inachevée, la phrase reste là, créant autour d'elle un halo où les mots n'auront d'autre importance que celle qu'un orateur ou un journaliste, écrivains dont le but est de se rendre communicables à la masse des hommes, leur donnerait. Whitman y reviendra. Mais, s'il y revient, c'en est fait de ce je ne sais quoi de suggestif, par conséquent de poétique, que comportent ces simples mots:

I am the poet of reality.

Il laisse donc, grâce à un sûr instinct de poète qui se cherche, la formule en suspens. S'il ajoute quelque chose, ce sera immédiatement au-dessous, afin de ne pas empiéter par la brutalité des mots sur la frange de sa formule,

I say the earth is not an echo

qu'il laissera, à son tour, suspendu sur l'infini. Scrupule de poète, instinct rythmique qui pousse Whitman, à son insu, vers la forme prosodique de 1855. Faut-il citer des formules en suspens jaillies du « geste » primitif de l'écrivain, et destiné à se déployer plus tard en « action oratoire » ? (1).

I follow (animals and birds)
Literature is full of perfumes

qui deviendra, en 1855, dans le livre écrit :

Houses and rooms are full of perfumes... the shelves are crowded
/ with perfumes,

I breathe the fragrance myself and know it and like it,
The distillation would intoxicate me also but I shall not let it.

Cet exemple extrême monte le chemin parcouru depuis la formule initiale, ce qui nous invite à poursuivre notre analyse.

III. — A la ligne

Le goût de la formule qui s'arrête au milieu de la page comme hésitant devant un infini de mots qui se précipiteraient au moindre signal; la nécessité, pour leur échapper, d'aller à la ligne, de capitaliser le début d'une formule nouvelle, qui, à son tour, s'arrêtera à temps: telle est la démarche, grâce à quoi s'explique le fait que Whitman, dans ses Notes, ait mêlé à ses lignes de prose certains passages qui ont déjà l'apparence de vers. Whitman leur en attribuait-il plus que l'apparence? Question qui, si on y pouvait répondre de façon certaine, rendrait inutile toute critique ultérieure.

(1) On trouvera ces Notes dans Holloway, 2, 74.

Tout ce que l'on est en droit de dire, c'est que Whitman n'ayant pas reproduit ces passages exactement tels qu'ils se trouvent dans ses Carnets de Notes intimes, il est à présumer qu'il ne leur donnait pas tout à fait droit de cité. Tout le passage suivant est caractéristique :

A touch now reads me a library of knowledge in an instant.
It smells for me the fragrance of wine and lemon-blows.
It tastes for me ripe strawberries and mellons,
It talks for me with a tongue of its own,
It finds an ear wherever it rests or taps.

Malgré l'allure grammaticale, littéraire, définitive de ces lignes, Whitman ne les a pas utilisées dans l'œuvre de 1855. Il convient de s'en étonner. Nous ne voyons d'autre explication que celle que nous venons de suggérer, à savoir que Whitman n'attribua pas de suite et à toutes ses formules indistinctement la valeur rythmique que nous reconnaissons aux *Brins d'herbe*. Ce passage n'est pas exceptionnel. Bien d'autres sont restés sur le brouillon, c'est-à-dire sur la page infinie où s'élaborait le rythme whitmanien. D'autres passages, plus nombreux encore, Whitman les a modifiées avant de les incorporer dans l'œuvre définitive. Mais s'il ne considérait pas, à coup sûr, la formule comme un vers, Whitman, libéré de la prosodie traditionnelle, devait être bien tenté de se croire sur la voie d'une nouvelle forme de vers qui ressemblait à l'ancien en ce qu'il entamait la page comme lui par une majuscule ; et cela d'autant plus que, nécessairement, il arrivait que sa note, sa formule était « scandée » à l'instar des vers traditionnels :

America receives with calmness the spirit of the past, (1).

(1) Holloway, 2, 64.

formule qu'il a transportée au début de sa Préface, en lui donnant l'allure méconnaissable de la prose, car en ce qui concerne la Préface, il n'est pas douteux que Whitman ait voulu qu'elle se présentât comme prose :

America does not repel the past or what it has produced under its forms or amid other politics or the idea of castes, or of the old religions... accepts the lesson with calmness...

Une fois découverte, cette possibilité d'aller à la ligne pour respecter l'intégralité de la formule, Whitman semble l'avoir exploitée avec une facile abondance — au point qu'il finissait par ne plus voir que le premier mot de la formule, laquelle s'étalait toujours davantage, une fois que le papier était mordu :

How spied the captain and sailors the great wreck with its
drifting hundreds,

How they waited, their craft shooting like an arrow up and down
the storm,

What the savage, etc... (2).

ou bien :

What the rebel felt gaily adjusting his neck to the rope noose,

What Lucifer cursed when tumbling from Heaven

What the savage, etc... (1).

Il n'y avait pas de raison pour que Whitman s'arrêtât sur cette voie. Elle le conduisit à l'infinie succession de ses Catalogues. On remarquera, dans l'œuvre définitive de 1855, même dans l'œuvre postérieure, que Whitman obéit à cette loi qui coupe le discours par une majuscule à la ligne, par les mêmes mots, souvent d'ailleurs simples mots de liaison grammaticale. Ce qui revient à dire que, progressivement, Whitman en vint à ne se préoccuper point de la longueur de la formule

(1) Holloway, 2, 81.

(2) Holloway, 2, 82.

— vers du moment où le « geste » du début était nettement indiqué. C'est énoncer en termes de rhétorique oratoire ce que nous venons d'étudier en d'autres termes. L'orateur, en effet, sait avec précision arrêter une formule concrète, mais, s'il la développe, il perdra la maîtrise des mots, à moins d'une très grande habileté et en deviendra l'esclave. Que de périodes bien commencées et mal finies qui sortent de la bouche d'un orateur ! C'est un peu le même phénomène qui s'est produit en Whitman, avec cette heureuse différence que Whitman n'était pas seulement orateur, mais aussi poète, et que s'il se laisse aller à la période oratoire (le Catalogue n'était-il pas cela ?), il conserve presque toujours la maîtrise de son éloquence.

IV. — Groupement ou Typographie

Il y a de l'architecte chez le poète. Celui-ci, en effet, ne se contente pas d'écrire un vers rythmant sa pensée ou objectivement une image. Il reconstruit le chaos de son esprit et ordonne le désordre de son imagination. Il groupe par assemblage de plusieurs vers les divers aspects d'une même pensée ou d'une même image, surtout dès qu'il a devant ses yeux un possible auditoire et qu'il écrit en vue de se faire comprendre de lui. Dès que le poète oublie cet auditoire, ou qu'il le dédaigne, comme c'est le cas de nos symbolistes et de nos modernes, il est logique qu'il ne nous donne de sa pensée ou de son imagination qu'une obscure clarté : nous avons, dans ce cas, l'éclair d'une pensée ou d'une image sans leurs attaches logiques et psychologiques.

Ce n'est que très rarement le cas de Whitman et l'on peut affirmer que ce n'est jamais son cas dans les notes que nous étudions en ce moment. En elles, en effet, se trahit à chaque page le souci de l'orateur public, de l'écrivain-prophète, et la formule, si elle n'est pas développée, n'attend que son développement (1) et, pour ainsi dire, sa démonstration. Ainsi, Whitman a été amené à « grouper », à ordonner, à faire l'architecture de ses notes, par conséquent de ses vers. On n'a qu'à ouvrir la première édition des *Brins d'herbe* pour se rendre compte que le groupement architectural des lignes sur la grande page est comme le soutien du rythme même. Un jour, vers la fin de sa vie, Whitman reçut la visite d'un de ses admirateurs (2), qui lui apportait la première édition de ses poèmes, déjà rare. Whitman l'ouvrit, passa sa main comme une caresse sur les deux pages et murmura : « C'est bien cela, c'est bien cela, il n'y avait pas moyen d'imprimer cela autrement. Les autres éditions ne sont pas exactes. »

De même que la disposition des vers du *Sonnet* sur la page idique à l'œil, avant même toute lecture, le rebondissement en quatre temps — les deux premiers plus lourds — de la pièce; de même qu'une fable de La Fontaine est sur le papier une fine dentelle, où l'œil, avant l'oreille ou en même temps qu'elle, percevra un rythme; de même, la page des *Brins d'herbe* (1855) pourrait être rythmique à celui qui serait totalement insensible et sourd à la poésie de cette page. Il y

(1) Attente d'où naîtra la poésie.

(2) Talcot Williams, de New-York, qui m'a fourni ce détail.

trouverait, en tous cas, des indications précieuses pour le poète Whitman appelé (1) « la vocalisation » de son livre. Et ce n'est pas seulement le débit et le rythme des *Brins d'herbe* qui apparaissent sur la large page où Whitman les a couchés, c'est encore leur caractère essentiel, qui n'est pas d'un art menu mais d'une éloquence sonore et robuste. D'ailleurs, poursuivons l'étude de la genèse des formules rythmiques (2), et leur développement.

Jusqu'ici, nous avons surpris comme la cellule initiale autour de laquelle va rayonner « le tissu vivant et le muscle », pour employer une expression de Whitman lui-même (3). Et, pas plus que la naissance de cette cellule n'est d'origine mystique mais bien concrète, visuelle, vivante, nous allons voir que son extension et sa ramification ne font qu'obéir aux lois les plus profondes de l'esprit, c'est-à-dire de la vie. En effet, de même qu'un geste, un mouvement quelconque, est suivi d'un geste, d'un mouvement qui le répète, le prolonge, d'où le balancement des bras, du port de la tête, d'où, enfin, le rythme du corps que la danse précise et amplifie, de même la formule whitmanienne se répète et se balance sur la page.

Nous avons d'abord le balancement double (4),

(1) *Ane d'Or*, février-mars, 1926, p. 42.

(2) Ce que M. Jousse appelle les schèmes rythmiques.

(3) *Ane d'Or*, *id.*, p. 42.

(4) « Le plus simple des rythmes est le rythme binaire; tel le mouvement de va-et-vient dont la pendule fournit une image précise... » L. Weber, *Le rythme du progrès*, p. 113. Jousse dit « schème binaire ».

c'est-à-dire en deux temps, qu'il soit harmonique ou antithétique (1). Par exemple :

It were easy to be rich owning a dozen banks
 But to be rich
 It was easy to grant offices and favor being President
 But to grant largess and favor
 It were easy to be beautiful with a fine complexion and regular features
 But to be beautiful
 And I know that the spirit of God is the eldest brother of my own,
 And that all the men ever born are also my brothers... and the women my sisters and lovers.

Ou bien celui-ci, plus caractéristique :

I cannot tell how my ankles bend... nor whence the cause of my faintest wish,
 Nor the cause of the friendship I emit... nor the cause of the friendship I take again.

On voit nettement ici comment, de simples notes jetées sur le brouillon en vue d'un développement oratoire,

(It were easy to be rich owning a dozen banks
 But to be rich)

Whitman est arrivé à son vers binaire qu'il a scindé en

(1) Voir de la Grasserie (*Essai de rythmique comparée*, Louvain, 1892). Il distingue deux sortes de *parallélismes* : « le parallélisme de synonymie ou synthétique » et « le parallélisme d'antithèse » comme étant à l'origine de la poésie (page 13). Il distingue encore un « parallélisme grammatical » qui ne nous concerne pas ici.

La loi du parallélisme poétique a souvent arrêté les psychologues, voir par exemple J. van Ginneken (*Linguistique psychologique*) : « Nous sommes très souvent poussés par notre faible moi à choisir la route la plus facile, qui est naturellement aussi la plus *actuelle*, c'est-à-dire une construction semblable à celle qui précède immédiatement », p. 528. C'est une des manifestations de ce qu'il nomme « l'inertie » (p. 250).

deux par les points de suspension, indiquant par là le geste ou l'intonation de voix qu'il se propose ou propose à l'orateur.

Après la coupure en deux parties vocalement égales, voici le balancement en trois (1) :

I am the poet of slaves and of the masters of slaves,
I am the poet of the body
And I am (2).

Le groupement ternaire, déjà plus difficile à manier, n'est pas rare dans l'œuvre de 1855, mais le lecteur s'apercevra vite que Whitman ne le manie pas aussi bien que le groupement binaire. Il est certain, par exemple, que celui-ci :

The atmosphere is not a perfume... it has no taste of the
distillation... it is oderless (3).

n'est qu'une plate tautologie.

Celui-ci :

Blacksmiths with grimed and hairy chests environ the anvil,
Each has his main-slege... they are all out... there is a great heat
in the fire,

s'explique mal. On y sent le malaise de l'orateur ou du narrateur que le flot de l'éloquence abandonne momentanément.

Au contraire, celui qui termine la description d'un naufrage (4) exprime très heureusement l'émotion retrouvée de Whitman qui se voit acteur dans le drame :

I am the man... I suffered... I was there.

(1) Jousse dit « schème ternaire ».

(2) Holloway, 2, 69.

(3) 1924, 24.

(4) 1924, 56.

Et, de même, celui-ci :

There is that in me... I do not know what it is... but I know
it is in me,

indique avec fermeté à la fois la certitude que Whitman porte en lui un mystère et l'impossibilité où il est de dire ce qu'il est.

Le groupement en plus de trois se trouve souvent dans les Notes personnelles de Whitman. C'est qu'en effet, une fois admis le groupement (et le jeune écrivain vient d'y atteindre logiquement), rien ne s'oppose à grouper les diverses propositions en paragraphes, en strophes, en masses oratoires. Citons au hasard :

This is the common air... it is the heroes and sages... it is for the
workingmen and farmers... it is for the wicked just the
same as the righteous.

I will not have a single person left out... I will have the prostitute
and the thief invited... I will make no difference between
them and the rest (1).

Nous avons ici ce qui, sous la plume inexpérimentée de Whitman, était seulement notes spontanées, et qu'une écriture plus consciente devait aisément muer en masse rythmique. Remarquons d'abord que l'idée unique, contenue dans ces lignes, est exprimée en deux fois, chacune bien isolée sur la page au moyen d'une graphie dont Whitman n'est pas l'inventeur (2). De

(1) Holloway, 2, 75.

(2) Comment serait-il l'inventeur d'une « forme » nécessaire, d'un schème imposé par les conditions mêmes de l'écriture, laquelle à son tour dérive des lois essentielles de la vie (de mouvement, la danse)? Dans *Graham's Magazine*, 1850 (avril), nous trouvons un poème oratoire dont la disposition typographique annonce les *Brins d'herbe* (sans parler du poème même de Whitman, *Song of the Broad-axe*,

plus, chaque fois est divisée au moyen des points de suspension en la première, quatre propositions; la seconde, trois propositions. Nous avons fait des progrès. Nous tenons ici déjà un véritable principe de prosodie, dont les conséquences pourraient être fertiles (1).

Désormais, le développement de la cellule initiale va se faire selon une loi mathématique. En admettant même que cette cellule initiale soit due au hasard, provienne d'une rencontre fortuite, à partir de ce moment le hasard est éliminé, lentement remplacé par une nécessité à laquelle le poète n'échappe que dans la

qui chantera les mêmes thèmes, en 1856). Nous en citons le début qui suffira à montrer que la poésie-éloquence apporte avec soi partout la même typographie:

I was born deep down — deep down in the sable depths of
the mine,

(Thus commenced the iron,)

Where I lay in dull and sullen sleep,

Till the miner, gaunt, naked and strong,

With his sharp pickaxe,

And by the light of his flaring torch,

Torch of flary and smoky crimson!

That lit up the gloom like a star,

Forced me from my dull and sullen sleep,

And whistling like the keen northwest over a peak of the Ural
mountains, (oh! mountains, stern mountains of snow).

Lifted me, dull and sullen as I was, to the dazzling eye of the
sun-god.

I hated the miner, that miner, gaunt, naked and strong,

With his flaring and crimson torch,

And his sharp pickaxe,

I hated him, and I wished I was a weapon to bite into his
heart, etc., etc...

(1) Nombreux exemples de divisions par 4 dans les *Brins d'herbe*, 1924, 74: O suns... O grass of graves... O perpetual transfers and promotions... if you do not say anything how can I say anything? *Id.*, 75: It is not chaos or death... etc...

mesure où son génie interviendra pour modifier le cours mathématique d'une éloquence généreuse.

Est-ce à dire que la seule chose vraiment *libre* dans la prosodie whitmanienne soit la note jetée par l'orateur qui se cherche consciemment, note dont il attend un développement oratoire? Nous ne pouvons entrer dans une discussion métaphysique. Nous pouvons simplement dire que, seul, ce point de départ — seule, cette formule est « voulue », son évolution postérieure étant, comme nous essayons de le montrer, uniquement conditionnée par des causes extérieures à Whitman. En ce sens, oui, la cellule primitive est la seule libre.

Revenons aux Notes et à l'œuvre. Nombreux sont les passages « groupés », « massés », et il serait oiseux de les étudier en détail. Une remarque s'impose cependant, c'est que la façon de les diviser intérieurement n'est pas toujours aussi nette que dans le passage qui nous a arrêté. On y surprend même un certain flottement. Par exemple, Whitman ne sait pas encore très bien si les divisions (qui pour la plupart, rappelons-le, sont de caractère oratoire) seront mieux marquées par « un à la ligne », des points de suspension, ou des tirets. Les trois façons se retrouvent dans les Notes, bien avant qu'elles ne soient les caractéristiques des *Brins d'herbe* de 1855 (1). Regardons d'abord les Notes. Pourquoi, dans ce passage par exemple, Whitman se sert-il du tiret pour marquer l'arrêt du souffle, et, sans doute, le changement d'intonation?

The consciousness of individuals is the test of justice —

What is mean or cruel for an individual is so for a nation

(1) Après 1855, Whitman se passera des points. Il n'emploiera plus que des tirets ou même n'emploiera plus rien.

alors que, dans ce passage, il se sert de point de suspension, sans raison plus apparente :

This is the common air... it is for the heroes and sages...

Et, de même, le passage suivant est-il de la prose oratoire, ou de la poésie ?

O road I am

These are the thoughts of all men in all ages and lands —
They are not original with me — they are mine — they are yours
just the same

If these thoughts are not for all they are nothing

If they are not the school of all the physical, moral and mental
they are nothing (1).

Y a-t-il, dans l'esprit de Whitman, une différence quelconque entre les divisions établies par la majuscule et le tiret, et faut-il différencier ces deux signes des points de suspension employés plus haut ? Il ne le semble pas. Voici le même passage tel que le donne l'édition de 1855 :

These are the thoughts of all men in all ages and lands, they
are not original with me,

If they are not yours as much as mine they are nothing or next
to nothing.

Il they do not enclose everything they are next to nothing

If they are not the riddle and the untying of the riddle they
are nothing,

If they are not just as close as they are distant they are nothing.

Nous voyons que l'incertitude concernant les divisions rythmiques a disparu. Il ne reste plus que les « à la ligne » pour indiquer les arrêts oratoires que les tirets indiquaient dans les Notes. Preuve nouvelle de l'interchangeabilité de ces diverses

(1) Holloway, 3, 74, 75. Nous conservons la ponctuation, l'absence de ponctuation — bien entendu.

graphies. Interchangeables, elles le sont d'indiscutable manière dans le passage suivant, qui n'est que brouillon (1) :

Justice is not varied or tempered in passage of laws by legislatures — legislatures cannot alter it any more than they can love or pride or the attraction of gravity. The quality of Justice is in the soul — It is immutable... it remains through all times and nations and administrations... it does not depend on majorities and minorities... Whoever violates it pays the penalty just as certainly as he who violates the attraction of gravity... Whether a nation violates it or an individual, it makes no difference.

Nous sommes arrivés à un point capital de notre étude : pour des raisons qu'il serait peut-être difficile de découvrir, Whitman, dans ses Notes (destinées plutôt à des discours qu'à des poèmes) ne fait pas de différence entre les divers signes qui lui servent à indiquer sur le papier les divisions oratoires que comporte tout écrit destiné à la lecture. Les « à la ligne », notamment, qui sont devenus une des caractéristiques du vers traditionnel, ne semblent pas, sous la plume de Whitman, indiquer autre chose qu'une division semblable à celle indiquée par un tiret ou les points de suspension. Nous en avons, pour nous en convaincre, un autre exemple, le plus frappant peut-être : il s'agit du poème de jeunesse, *Resurgemus*, que Whitman a incorporé dans l'œuvre de 1855, en modifiant considérablement les « à la ligne » comme on va le voir. *Resurgemus* paraissait le 21 juin 1850 dans la *Daily Tribune de New-York* sous cette forme :

Suddenly, out of its state (2) and drowsy air (3), the air of slaves,

(1) Holloway, 2, 75.

(2) Stale, veut-il dire.

(3) Lair; air est aussi une coquille.

Like lightning Europe lept forth,
Sombre, superb and terrible,
As Ahimoth, brother of Death, etc...

Ce début devenait en 1855 :

Suddenly out of its stale and drowsy lair, the lair of slaves,
Like lightning Europe lept forth... halfstartled at itself
Its feet upon the ashes and the rags... Its hands tight on the
throats of Kings...

Mais c'est plus loin que le procédé de Whitman éclate mieux. Prenons une strophe, au hasard. En 1850 :

Meanwhile, corpses lie in new-made graves,
Bloody corpses of young men;
The rope of the gibbet hangs heavily,
The bullets of tyrants are flying,
The creatures of power laugh aloud:
And all these things bear fruits, and they are good.

En 1855 :

Meanwhile corpses lie in new-made graves... bloody corpses of
young men;
The rope of the gibbet hangs heavily... the bullets of princes are
flying... the creatures of power laugh aloud,
And all these things bear fruits... and they are good.

Whitman a, dans l'intervalle, appris quelque chose : c'est le groupement, les divisions oratoires, à la ligne, points de suspension, ou tirets. Qu'il l'ait appliquée consciemment, délibérément, à un poème ancien dont la forme était différente — presque traditionnelle — cela prouve que Whitman en était arrivé au point de considérer ses trouvailles spontanées comme un système. On peut douter, bien entendu, qu'à partir de ce moment, il en ait fait un usage aussi intelligent et aussi naturel que dans ses notes et ses nouveaux poèmes.

Ce qui est certain, c'est que pour rendre possible l'admission du poème de 1850 parmi ceux de 1855, il fallait que celui-là pût épouser la forme du livre qui l'allait contenir. Telle qu'elle se présentait en 1850, la strophe de *Resurgemus* ne pouvait emplir la large page des *Brins d'Herbe* de 1855. Son vers devait s'allonger. Est-ce la raison qui poussa Whitman à joindre deux vers en un ? On pourrait lui prêter ce motif d'ordre inférieur uniquement si nous avions la preuve, dans ses Notes, que le groupement oratoire fût antérieur au livre de 1855. Il le fut certainement. Il fut antérieur à toute conception livresque, littéraire, poétique. Nous avons essayé de montrer que ce groupement, devenu par la suite essentiel, ne fut aux débuts que nécessité indépendante du jeune écrivain.

Si Whitman se crut autorisé à modifier un poème déjà publié, pour la simple raison d'une mise en page personnelle, il faut croire qu'il n'attribuait aux divers signes de rupture oratoire qu'une valeur relative. C'est, en effet, la conclusion à laquelle nous sommes arrivés. Les modifications du poème *Resurgemus* ne nous en apportent qu'une preuve nouvelle. Tirets, points de suspension, à la ligne, autant d'équivalents qui, répétons-le, ne sont pas primitivement des divisions métriques (1), mais bien des signes oratoires, et que Whitman destinait d'abord au lecteur, à lui-même quand il lirait, au lecteur idéal qui, grâce à elles, deviendrait ce que Whitman voulait être : un propagateur, un prophète, un prêtre.

(1) Comme les « à la ligne » du vers traditionnel.

Whitman avait redécouvert un système simple de signes typographiques qui aideraient le lecteur à devenir le récitant de ses vers. Des mots prononcés par Whitman, à voix haute (bien que dans le silence de son âme), il faisait des mots prononçables par n'importe qui.

D'une *récitation orale*, Whitman faisait un *poème écrit*.

L'erreur des critiques a donc consisté à étudier les *Brins d'herbe* comme essentiellement une écriture, alors qu'ils sont avant tout une récitation. C'est en tant que masse oratoire qu'il convient de les analyser rythmiquement. Rien ne sert mieux cette analyse que l'étude des Notes d'où ces versets sont issus. C'est, du moins, ce que nous avons eu l'ambition de montrer dans les pages précédentes. Quant à se demander si les *Brins d'herbe* sont de la poésie, de la prose ou quelque forme intermédiaire, vaine question. Rien n'est moins libre que la forme rythmique de ce livre, car, partie de la cellule la plus simple de l'esprit, la formule whitmanienne s'est amplifiée et a rayonné selon les lois les plus fatales de la vie, du geste peut-on dire, de ce geste humain qui se développe en mouvement, selon la loi vitale de la répétition, du contraste et de l'harmonie, aboutissant à cette eurythmie de la danse — à quoi, en dernière analyse, il faut comparer le rythme des *Brins d'herbe* sans même qu'il s'agisse là d'une métaphore. De même, en effet, que la danse issue du geste primordial intéresse bientôt le corps tout entier, puis passe de l'individu au groupe social et devient un rite collectif, de même la cellule initiale de l'expression

whitmanienne a rayonné pour devenir le verset massif de 1855 où tout le poète « danse », à proprement parler, son corps et son âme unis (1):

(1) De l'éloquence à l'orchestique, tel est le passage naturel qu'illustre l'étude précédente. Nous ne pouvons qu'indiquer notre conclusion et renvoyer le lecteur à des ouvrages où cette idée se trouve en puissance, par exemple lorsque Emmanuel dit: (*op. cit.*, p. 324): « Le danseur grec parle avec tout son corps ». Platon (Lois, livre VII, 816 a) définissait l'orchestique « l'imitation des mots par le geste et l'attitude ». De nos jours, Isadora Duncan avait essayé de rénover cette fusion du rythme et de la pensée et du corps. *Ma Vie* en raconte plusieurs épisodes comme lorsque, aidée et soutenue par une musique de Chopin, elle dansait prophétiquement « une créature qui porte dans ses bras son enfant mort... la descente au tombeau et l'envol de l'esprit s'échappant de sa prison de chair... »

On trouvera dans les ouvrages d'Udine (voir Bibliographie) des indications précises à ce sujet, surtout dans *l'Art et le Geste*, p. 63 et suiv.

Pour qu'il y ait correspondance entre le *corps* et la *poésie*, il faut bien que les mots aient cette origine gestuelle qu'illustre notre étude. La poésie peut être « pure » (c'est-à-dire isolée du geste), selon l'heureuse et féconde expression d'H. Brémond. Elle ne l'est pas toujours. Elle ne l'était pas aux premiers siècles du christianisme, lorsque les *mimes romains* parcouraient l'Italie, la Gaule et la Germanie, mêlant à de courtes narrations rythmées leurs tours de magie ou leurs contorsions d'acrobates. (Voir Philip Schulyer Allen, *The Romanesque Lyric*, page 256). On sait que c'est à ces mimes que Paul Meyer attribuait l'origine de la poésie médiévale: les « jongleurs » des *x^e, xi^e, xii^e* siècles ne seraient que les imitateurs raffinés (galliques) de ces clowns romains. Schulyer fait quelques restrictions (page 262) en ce sens qu'il attribue aux *moines* la part primordiale dans la rédaction des chansons et des contes de toute sorte que les jongleurs allaient *récitant* au gré de leur vie vagabonde: « the apparently casual naive and artless types of lyric poetry in the Latin Middle Ages as well as the pretentiously artful artistic and artificial lyric forms were children of learned institutions in town and country... » C'est dans cette traduction écrite, réalisée par de *purs esprits* (relativement aux Mimes romains, les moines étaient des anges, libérés du corps) que le lyrisme devenait « poésie pure ».

CONCLUSION

Whitman a retrouvé, par un instinct très sûr de poète (1), la source vive du langage qui est le style oral, ce qu'il a appelé lui-même « a vocal style ».

Cette « vocalisation » (il dit *vocalism*) ne l'a point empêché de s'essayer à *écrire* les premiers balbutiements de son lyrisme latent.

Dans ses Notes, nous avons surpris le rythme élémentaire de la poésie. Il s'agit maintenant d'en regarder le développement dans l'œuvre même.

Mais, auparavant, nous voulons préciser trois idées d'observation qui nous semblent ressortir naturellement de l'étude des Notes. Voulant nous garder de donner l'impression de l'à priori, nous transcrivons quelques-uns des exemples, déjà étudiés dans les Notes et nous en tirons les trois lois qui sont en puissance dans notre étude précédente.

La note-type de Whitman est celle-ci :

I am the poet of slaves, and of the masters of slaves
I am the poet of the body
And I am the poet of the soul.

Nous remarquons, dans ce premier schème, deux affirmations juxtaposées (*I am*) prolongées par deux compléments que seule relie la copule et : le tout forme une masse vocale qu'il est inutile de caractériser pour le moment (2).

(1) Nous ne pouvons ici expliquer ce point, nous renvoyons le lecteur à notre livre, *W. W., la naissance du poète*.

(2) On pourrait dire : une strophe.

Poursuivons :

A touch now reads me a library of knowledge in an instant.
It smells for me the fragrance of wine and lemon-blows.
It tastes for me ripe strawberries and mellons,
It talks for me with a tongue of its own,
It finds an ear wherever it rests or taps.

Nous avons ici une affirmation initiale suivie de quatre propositions juxtaposées qui ne sont que répétitions de la formule initiale sous diverses formes : le tout forme une masse vocale « d'une continuité indéchirable » (1), bien que les diverses formules ne soient que juxtaposées (sans même être unies par la simple copule et).

Les mêmes remarques pourraient être faites au sujet des notes suivantes :

This is the common air... it is for the heroes and sages... it is for the workingmen and farmers... it is for the wicked just the same as the righteous.

I will not have a single person left out... I will have the prostitute and the thief invited... I will make no difference between them and the rest.

Ce qu'on pourrait ajouter ici, c'est que la masse est groupée en deux subdivisions à peu près égales en densité vocale. (La première rythmée sur *It is*, la seconde sur *I will*.)

Et encore :

O road I am

These are the thoughts of all men in all ages and lands —

They are not original with me — they are mine — they are yours just the same

If these thoughts are not for all they are nothing

If they do not enclose everything they are nothing

If they are not the school of all the physical, moral and mental they are nothing.

(1) Robert de Souza: *Le rythme en français*.

Ici l'image-force surgit: la grand'route suggérant immédiatement la formule morale:

Voici les pensées de tous hommes en tout âge en tout lieu —

Formule à laquelle viennent se juxtaposer, sans liaison grammaticale, d'autres formules secondaires jusqu'à complétion de la masse rythmique (1) scandée, au début des formules, d'abord sur *Th'*... et puis sur *if th'* et à l'arrivée sur *nothing*.

De ces remarques, nous tirons les trois conclusions suivantes que nous avons fait pressentir dans les pages précédentes:

I. — Formulation initiale

A consulter les Notes de Whitman, on s'aperçoit vite que le futur poète formule presque toujours sa pensée initiale sous la forme brève et condensée du cliché traditionnel. Quelques exemples:

America receives with calmness the spirit of the past,
formule rythmée suivant la recurrence des cinq accents.

I am the poet of slaves and of the masters of slaves,
formule encore cinq fois accentuée exprimant, au moyen d'un parallélisme verbal, une antithèse élémentaire. (La grande antithèse de l'Amérique de 1850, planteurs et nègres.)

Quelquefois, au lieu du pentamètre traditionnel,

(1) Dont la valeur poétique est ici nulle — mais ce n'est qu'un brouillon.

Whitman retrouve la condensation symbolique de certaines langues :

The highway
The road
It seems to say sternly
Do not leave me.

On peut dire qu'ici nous avons eu la formulation initiale d'un futur poème (1). Or, cette formulation balbutiée se fait bien selon le cliché social du mot-force : *the highway* (2). Ce mot-force s'anime pour devenir être vivant doué de la parole ; il formule à son tour la leçon morale : « It seems to say sternly ».

Whitman veut-il formuler, certain soir, le désordre sentimental où l'a plongé la vue des êtres humains, sources d'amour ? Un cri s'échappe de son âme :

O latent oceans, fathomless oceans of love! (3).

Parallélisme traditionnel, et image-cliché, grâce auxquels le mot-force Amour se trouve rejeté à la fin et mis ainsi en valeur.

Ce n'est pas seulement « le rimailleur » (4) qui se sert pour exprimer une idée « rencontrée » du « cliché traditionnel ». C'est le poète qui balbutie ses émotions élémentaires. M. A. Rochette a raison (5) : « Plus que la prose, le vers se prête à ces groupements de mots familiers et les membres rythmiques semblent être les casiers tout disposés pour les recevoir ». Ces casiers

(1) 1924, 70-71.

(2) « La condensation est un fait très général et universel dans le domaine du langage ». Fr. Paulhan, *op. cit.*, p. 36.

(3) J. van Ginneken, *op. cit.*, p. 45.

(4) On trouvera tout le passage, Holl., 2, 93.

(5) *L'alexandrin chez Victor Hugo*, p. 178.

sont l'héritage des poètes qui se les transmettent, quittes à les remplir de trouvailles personnelles. M. Meillet veut même que « l'épopée homérique soit toute faite de formules... qui se retrouvent textuellement dans un ou plusieurs passages » (1). Il est naturel que Whitman, s'essayant à la poésie, commence par « formuler » son émotion ou sa pensée selon le cliché traditionnel :

I am the poet of slaves and of the masters of slaves.

Ou bien :

A touch now reads me a library of knowledge in an instant.

Formule dans laquelle l'intermittence explosive prend bien ce rythme large des vagues faisant succéder leurs creux à leurs crêtes qui sera si familier à Whitman :

These are the thoughts of all men in all ages and lands.

Cinq sommets séparés par de vastes creux : telle se présente à nous la formulation initiale de la poésie whitmanienne, c'est-à-dire, par conséquent, de la façon traditionnelle et conforme au langage. Nous avons immédiatement fait le compte des vers-formules qui se présentent sous ce rythme dans l'œuvre de 1855 et suivante, et nous avons été frappé de leur grand nombre en dépit d'une certaine liberté d'allure (qui appartient en propre au poète) :

Wonderful cities and free nations we shall fetch as we go,
vers qui se trouve à la page 71 de l'édition Holloway,
dans laquelle seule page on peut compter quatorze
vers-formules qui sont nettement cinq fois accentués ou
tendent à ce rythme traditionnel.

(1) *Origines indo-européennes des mètres grecs*, p. 61.

Enfin, il est curieusement significatif que Whitman ait retouché le premier vers de *Song of myself* (1855): « I celebrate myself », pour en faire, en 1881, un vers nettement régulier:

I celebrate myself and sing myself.

Ainsi, tant à l'arrivée qu'au départ, la pensée de Whitman tend à la formulation traditionnelle, épousant une forme commune où le groupe social retrouvera le plaisir de l'oreille et de l'esprit qu'il attend du vers.

Cette tendance à la formule sociale n'est pas spéciale à la poésie. Toute idée artistique qui s'exprime cherche à le faire selon le mode le plus simple de communication (1). Les Grecs nous en fournissent l'exemple le plus curieux. Dans les termes mêmes d'Emmanuel (2): « Puisant à un patrimoine commun dans un esprit de confraternité qui nous étonne, les artistes grecs ont répété indéfiniment les mêmes formules: elles leur sont chères parce que leurs maîtres les leur ont léguées. Et ce n'est pas là ni paresse, ni timidité, mais un sentiment profond de respect dû à la tradition, respect qui n'exclut pas la hardiesse ».

Ce n'est pas seulement respect, mais nécessité de satisfaire un besoin inhérent à l'esprit et un groupe social dont on ne saurait, d'un coup d'aile, fût-il génial, renverser les idoles sacrées.

(1) Même quand il y a chez l'artiste indépendance totale à l'égard des procédés usés, au-delà desquels il cherche la formule près du groupe social: Debussy revient au plain chant.

(2) *Op. cit.*, p. 29.

II. — Juxtaposition des formules

Notre seconde conclusion est que les « formules » successives que Whitman note sur ses Carnets ne sont point subordonnées l'une à l'autre par les indications grammaticales en usage chez les prosateurs, mais sont simplement *juxtaposées*. Dans les passages que Whitman a visiblement utilisés plus tard dans sa poésie, nous ne relevons comme moyens de liaison inter-formulaire que (1) :

And — I am the poet of the body
 And I am
 Nor — I say the earth is not an echo
 Nor man an apparition.
 But — And I cannot put my toe anywhere to the ground.
 But it must touch numberless books.
 For — I am the poet of sin
 For I do not believe in sin
 That — Clutch fast to me
 That I infuse you with grit...
 Or — Do you wish to show me that...
 Or have you combined...

C'est-à-dire six petits mots de coordination pour environ deux cents formules successives, se répartissant ainsi : deux fois *nor*, sept fois *but*, deux fois *for*, deux fois *that*, trois fois *or*.

Par contre, la conjonction *and* est employée à satiété :

Afar in the sky was a nest,
 And my soul flew thither and squat and looked out
 And saw the journeywork of suns and systems of suns,
 And that a leaf of grass is not less than they
 And that the pismire is equally perfect...
 And the tree-toad...
 And the running blackberry...
 And the cord, etc., etc...

(1) Ordre des Notes, Holloway, 1, 69, etc...

Whitman, pour indiquer la liaison des formules entre elles, tend à n'avoir que le plus simple des mots, revenant ainsi au langage parlé et, par lui, au langage primitif.

Celui-ci, en effet, n'avait pas les moyens subtils des langues écrites actuelles pour marquer la *logique* des idées. « Nous voyons, au cours de l'histoire, l'Indo-Européen se créer des outils de relation et le système de la relation se constituer. Au début, l'intonation a dû jouer un rôle : on indiquait la relation de deux phrases en les opposant l'une à l'autre par la différence du ton des verbes ou de certaines particules qui étaient répétées dans chacune d'elles » (1).

C'est exactement ce qui se passe chez Whitman. La répétition de certaines particules au cours des formules successives est un des procédés whitmaniens les plus manifestes, ainsi qu'on le verra lorsque nous étudierons l'œuvre de 1855, œuvre écrite définitivement pour le public, et par conséquent plus intellectuelle.

En attendant, Whitman ne fait que *noter* ses pensées en *formules*. Il les parle dans la solitude de son esprit et de son cœur. Il les parle... et la subordination des formules ne s'impose nullement. « Les éléments que la langue écrite s'efforce d'enfermer dans un ensemble

(1) Vendryes, *op. cit.*, page 174. Meillet avait écrit : « Il n'y a trace d'aucune particule indo-européenne servant à coordonner deux phrases. Dans un grand nombre de cas, dans la plupart sans doute, dans tous peut-être, les phrases étaient simplement juxtaposées, comme dans le *veni vidi vici* de César... » (*Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, 1908, page 336.)

cohérent apparaissent dans la langue parlée séparés, disjoints, désarticulés... » (1).

Il est évident qu'il y a là une conquête sur la prose et que les Notes ont été pour Whitman un instrument de cette conquête.

III. — Continuité des formules

A cause de cette juxtaposition des formules qu'aucun lien grammatical ne relie, le poème n'a pas de frontières. Une formule en appelle une autre, selon les modes les plus spontanés de la symétrie ou de l'antithèse, ou de la simple répétition, car l'imagination, que nulle règle *a priori* ne retient, a une tendance invincible à choisir les plus simples moyens d'expression. Voilà pourquoi, après la formulation initiale,

A touch, now reads me a library of knowledge...

le poète juxtapose quatre formules (dont le sens est identique à la formule génératrice), chacune traduisant une sensation différente (2) :

Odorat — It smells for me the fragrance of wine...

Goût — It tastes for me ripe strawberries...

Parler — It talks for me...

Ouïe — It finds an ear wherever it rests...

Était-il besoin de juxtaposer quatre formules identiques par le sens? Whitman ne se le demande pas :

(1) Vendryes, *op. cit.*, page 172.

(2) « Souvent les Récitatifs s'ordonnent selon l'ordre traditionnel de certains Parallélismes-clichés qu'ils développent: œil, oreille, odorat, goût, etc... C'est un procédé dictatique tellement instinctif qu'on le rencontre universellement: chez le Bouddha, les Rabbis d'Israël, en Chine, etc... » Jousse, *op. cit.*, p. 219.

ce sont de simples notes et il laisse courir sa plume. D'ailleurs, que signifie cette question : était-il besoin ? Qu'un prosateur se pose cette question ; lui ne connaît que l'ivresse des mots, l'appel irraisonné des formules. Un élan semble le porter et l'emporter, passant bien entendu par dessus les frontières artificielles de la métrique. Whitman rappelle cet ouvrier dont parle Péguy, qui « craignant de n'avoir pas dit ce qu'il avait à dire, insiste, et se reprend, et redit, craignant aussi d'épuiser trop tôt la matière de ce qu'il a à dire et d'être privé ensuite du plaisir de parler » (1).

La loi des vagues successives de la poésie est, d'ailleurs, une loi essentielle de l'expression humaine, si l'on en croit Jousse (2) qui la fait remonter à la pratique instinctive des récitants primitifs (prophètes d'Israël, récitants orientaux dont il existe encore des spécimens [3]).

(1) Idée intéressante : la continuité lyrique serait d'origine populaire quand elle se réalise par la simple répétition, moyen en effet primitif. Gummere (*Democracy and poetry*, Boston, 1911) a trouvé une expression heureuse pour caractériser cette répétition fréquente dans la poésie populaire : *the incremental repetition*. Les chants nègres en seraient une preuve caractéristique. (*On the trail of negro folk songs*, D. Scarborough, *Harvard Univ. Press.*) Il arrive que le nègre répète plusieurs fois la même phrase :

If I had a-died when I was young,
If I had a-died when I was young,
If I had a-died when I was young,
I wouldn't a-had this hard race to run.

(2) *Op. cit.*, pp. 97-98.

(3) Voir J. Paulhan, *Les hain-teny merinas*, Paris, Geuthner, 1913. Péguy retrouve souvent lui-même cette pratique : entre autres, son poème *La Nuit* (N. R. F., *Morceaux choisis*, p. 41) illustre ce phénomène.

Cette pratique est instinctive, en effet, parce qu'elle correspond au rythme même de la vie dont les divers organes sont régis par la loi de la « répétition continue ». Paul Claudel le dit de la respiration et de l'expiration (dont le rythme régit tant de ses versets lyriques) :

... cette fonction double et réciproque
Par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue,
dans l'acte suprême de l'expiration,
Une parole intelligible...

Il y a aussi le cœur dont le rythme continu guide le rythme de la voix et par la voix de l'écriture (1). Il y a enfin tout le corps dont les mouvements ne connaissent pas de solution de continuité, dont les « gestes », même brefs et saccadés, se relient au rythme total par de

(1) Voir sur ce sujet, dans I^{er} Congrès du Rythme, Genève, 1926, l'article de A. Dénéréaz sur *Rythmes humains et Rythmes cosmiques*, p. 38 et suivantes.

Voir aussi, dans le même volume, l'article du D^r O. L. Forel, sur *Le Rôle du Rythme en Physiologie et Psycho-Pathologie*. « Outre le cœur et le poumon, il y a la vie végétative, le métabolisme qui continuent, qui sont assujettis à ce rythme quotidien et qui prennent peut-être part à la formation de notre notion subjective du temps. » (P. 309.)

Marco Trèves, professeur de psychiatrie à Turin, va plus loin dans cette voie. Voir son article (même volume), sur *Le Rythme dans les phénomènes de la vie*: « Au point de vue biologique individuel, le rythme se révèle par l'alternance *ininterrompue* des fonctions du sommeil et de l'état de veille. Dans cette alternance, rentrent tous les rythmes sans distinction qui regardent l'échelle hiérarchique des réflexes, à partir des plus humbles de la vie instinctive jusqu'aux réflexes les plus élevés de la vie rationnelle. »

Landry, discutant cette question (*Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, p. 56, etc.), écrit: « Il faut reconnaître que la tendance des mouvements à l'alternance périodique a des racines profondes dans le métabolisme à la fois matériel et dynamique des cellules vivantes, dont on pourra, si l'on veut, rattacher le rythme au rythme universel de Spencer ou d'Aristote. »

mystérieuses et nécessaires ondulations. Le danseur grec, l'orateur idéal qui comme le danseur a étudié le rythme expressif du corps (ainsi que nous avons vu Whitman le faire) savent la portée sur les sens des auditeurs et des spectateurs du mouvement continu. Lorsque Jaques-Dalcroze a voulu réformer la chorégraphie moderne (si éloignée de l'art grec justement par l'oubli de cette continuité gestuelle) n'a-t-il pas d'abord institué une Rythmique dont la première leçon est « le mouvement continu » ? « C'est ainsi que, frappé de la raideur des mouvements usuels de la gymnastique usuelle, j'imaginai, dès 1905, des mouvements corporels continus analogues à ceux de l'archet sur la corde, ou du son filé dans les instruments à vent » (1).

Or, c'est la même idée qui semble guider Whitman dans son désir de réforme de l'Eloquence américaine :

Surveiller soigneusement la fin ou la retombée des gestes...

Pratiquer continuellement dans un costume léger des mouvements vigoureux et libres des bras, des mains, des doigts, des épaules, des coudes...

On se souvient aussi du conseil qu'il donne :

Modérer et retenir le geste...

Et aussi :

Qu'il n'y ait point d'irruption hâtive d'un mot...

C'est par la continuité du « geste » (2) que Whitman est arrivé à cette continuité lyrique qui fait une des caractéristiques les plus controversées de son œuvre,

(1) Le Rythme, *Bulletin officiel de l'Institut Jaques-Dalcroze*, juin 1928, page 8.

(2) Entendu au sens d'action, de vie corporelle manifestée dans le Discours.

son rythme. Autrement dit, c'est par le Discours que Whitman a atteint la poésie où se fondent la discontinuité et la continuité lyriques.

Nous ne pouvons mieux faire que de citer ici M. E. Landry, dont les recherches sur le rythme phonétique ont abouti à une conclusion identique: « Le rythme du Discours réunit d'une façon particulièrement étroite les caractères de continuité et de la discontinuité comme la marche et le jeu du violon ou mieux encore comme celui d'une cornemuse dont l'outre se vide pendant qu'on ouvre des trous » (1).

(1) E. Landry, *Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, page 61.

DEUXIÈME PARTIE

1855

CHAPITRE PREMIER

I. — LE MOT

Vocabulaire étranger

Il convient maintenant de rechercher, dans l'œuvre définitive de 1855, confirmation des conclusions auxquelles l'étude des papiers et des notes intimes de Walt Whitman nous ont conduit.

L'école où Whitman apprit surtout des bribes de français, ce fut La Nouvelle-Orléans (1848). Avant cette date, c'est à peine s'il avait pu entendre, à Brooklyn, des descendants de colons français (car il y en avait) baragouiner un peu leur langue d'origine. Les œuvres en prose écrites à La Nouvelle-Orléans foisonnent de mots et locutions qui disent bien les lieux fréquentés de notre journaliste, ses lectures et ses préoccupations. Citons-en quelques spécimens : *Marchande de fleurs* (1) — *En bon point* (1) — *Tout à fait* (2) — *Nonchalance*, (2) — *Jolie grisette* (2) — *Literature* (sic) [3] — *Coiffeurs* (3) — *Chaq'un a son goût* (4) — *Chaq'un a*

(1) Page 203 du 1^{er} volume de *The Uncollected Prose and Poetry of Walt Whitman*, Emory Holloway.

(2) *Id.*, page 204.

(3) *Id.*, page 205.

(4) *Id.*, page 213.

son gré (4) — *Bijouterie* (5). Les mots *distingué*, *brune*, *brunette*, *blonde* viennent à tout instant sous la plume du jeune homme. Remarquons, en passant, que Whitman met l'accent sur *distingué* (6) et sur *goût*, mais pas sur *ecaille* (7).

Voyons les mots français contenus dans la première édition (1855) des *Brins d'herbe*.

La célèbre Préface charrie, dans son lyrisme généreux, des mots de provenance française, un peu à l'aveugle : *Detours* (sans accent) — *Denouement* (id.) — *outré* (id.).

Dans le corps des poèmes, nous relevons : *connoisseur* (p. 23), *savan* (p. 24), *embouchure* (p. 25), *eleves* (p. 44), *naivete* (p. 44), *amie*, à la page 35, où ce mot est employé comme un masculin, puisque le poète dit plus bas : « choosing to go with him ». Nous rencontrons ensuite, à la page 54, *accoucheur* et *bon mot*, puis (p. 59), *reconnoissance* et *complaisance*. Un autre accent manqué se trouve à la page 62 dans le mot *papier-mache* et à la page 75 dans le mot *ennuyée* qui sera corrigé dans l'édition de 1860 en *ennuyé*. Pas d'accent non plus sur *soiree* (p. 85), ni sur *roue* (p. 80). A côté de ces mots, il se trouve naturellement, dans le livre de 1855, les termes français d'un usage familier tels que : *rendez-vous* (p. 51), *debouch* (p. 55), *naive* (p. 59), *amour* (p. 83), *debris* (p. 39) sans accent, etc...

(4) *Id.*, page 213.

(5) *Id.*, page 215.

(6) *Id.*, page 208.

(7) *Id.*, page 211.

En somme donc, étant donné les proportions du livre, un assez grand nombre de termes français employés sans discrimination et, en ce qui concerne l'accent, sans souci de la correction (1). Il semble que Whitman soit devenu plus scrupuleux sur ce second point, plus tard.

S'il dit, dans une revue en prose, *a parcel of dandies and ennuyees*, il se corrige dans une note manuscrite publiée par Bucke: *mine are not the songs of an ennuyeed person*. Une autre note (2) donne *Note negligé* et plus bas, *Negligé's of a half paralytic*, ce qui montre que, si Whitman en vieillissant a pris soin de l'accent, il a conservé son goût pour les mauvais traitements infligés à la syntaxe.

Les termes italiens, assez nombreux aussi, sont d'origine musicale. Whitman ne fut pas musicien lui-même, mais il aima beaucoup la musique, surtout l'opéra ou la musique pleine de brio (3) et il connut grand nombre d'instrumentistes venus du pays d'Italie: « Les Concerts étaient une fête pour moi... les musiciens étaient pour la plupart Italiens — ils parlaient un anglais lamentable... mais je m'entendais toujours fort bien avec eux... je fis de nombreuses connaissances parmi eux... » (4).

(1) On ne peut s'empêcher d'observer que le goût de Whitman pour les termes de provenance française ira grandissant. On relève: *chansonniers, ma femme*, dans *France in the 18th year of these States*; *haut ton*, dans *Complete Prose Works*, page 210; *entrepôt*, *id.*, p. 439; *rencontre*, *id.*, p. 205; *histrion*, dans *Passage to India*. *en masse*, plusieurs fois, et le mot *célèbre* employé comme substantif: *some célèbre... etc...*

(2) Ms. Congress Library, note datée de 1879.

(3) Le Septuor de Beethoven, par exemple.

(4) *Walt Whitman in Camden*, 11 janvier 1889, Horace Traubel.

D'ailleurs, Walt lisait les programmes, il avait sous les yeux les morceaux de musique que l'un de ses frères exécutait sous le toit paternel; il lisait enfin beaucoup les journaux où la critique conservait volontiers des termes qui, aujourd'hui encore, fleurissent les comptes rendus des concerts et de l'opéra. *Contralto* et *soprano* (1), *romanza* (p. 61), *finale* (p. 83) sont cependant, dans le livre de 1855, les seuls termes venus de l'Italie musicienne. De l'Italie héroïque, Whitman retient, page 31 le mot *bravura*, page 40 *ambulanza*, et si nous ajoutons les termes plus communs de *piazza* (p. 23), *viva* (p. 25), *regatta* (p. 22), nous aurons épuisé le vocabulaire italien de la première édition des *Brins d'herbe*.

L'élément italien est donc moins important que l'élément français. L'équilibre semble se rétablir dans la suite, les poèmes postérieurs aux *Brins d'herbe* de 1855 contenant un grand nombre de termes italiens, *aria*, *staccato*, *cantabile*, *finalé* (avec un accent), *tutti*, *chiaroscuro*, *torsi*, etc...

Vocabulaire Technique

Whitman est maître du vocabulaire des métiers qu'il emploie toujours à propos, même s'il lui arrive de l'employer très généreusement et avec une pédanterie particulière.

Des occupations campagnardes, Whitman a retenu des listes de termes concrets: *tongs*, *wedge*, *square*,

(1) Et les pluriels *soprani*, *tenori*, *bassi*, dans *Proud Music of the storm*.

mitre, jointer, etc., qui rappellent que Whitman fut l'aide-menuisier de son père; *foddering, milking, herding, warl, clay, loam, rake, hoe, currycomb, horsecloth, bridle and bits*, etc., parlent de ses goûts pour le plein air et les courses à cheval (1).

Dans de tels mots sont « condensées » (2) pour Whitman d'infinies possibilités de souvenir, par conséquent de poésie. Ils apparaissent « tels qu'une formule magique dont le pouvoir est considérable ».

Whitman se souvient aussi d'avoir été imprimeur. Il dit: *a jour printer, a sit pour a situation* (3). Il se plaît à évoquer *the cylinder press, the handpress, the frisket and the tympan*, etc... D'inévitables associations d'images sont mises en branle au toucher de ces mots magiques et, si parfois ces associations ne dépassent pas les limites de la conscience seule de Whitman, l'emploi de ces termes particuliers et précis donne une densité reconnaissable à la poésie des *Brins d'herbe*.

De toute façon, le mot est souvent pour Whitman le coup de pousse de son inspiration, éveillant en lui, « soit qu'il parle à d'autres, soit qu'il parle à soi-même, à haute voix, à voix basse, ou par le moyen de la parole intérieure, des idées, des sentiments, des impressions » (4). C'est toute sa jeunesse à Long Island

(1) Voir W. W., *la naissance du poète*, page 89.

(2) Fr. Paulhan, *La double fonction du langage*, page 39. Sur la condensation psychologique des mots, on lira avec intérêt tout le paragraphe 7 du chapitre I^{er} de ce livre.

(3) Jacobi, *Printers Slang*.

(4) Fr. Paulhan, *op. cit.*, page 55: « Le mot est le point de départ de rêves »; *id.*, page 19.

que Whitman revivait lorsqu'il écrivait: *spotter* qui désigne un surveillant de travaux, *starter* celui qui donne le signal du départ du train, *hostler* le gardien des locomotives rangées comme des chevaux à l'étable. A la page 37, se trouve le curieux verbe *dicker* qui signifie échanger, troquer et s'applique surtout aux échanges entre blancs et Indiens. Whitman, qui s'est toujours intéressé à la civilisation indienne (1), nous donne de ce mot une explication dans *Arrow-tip*, roman de mœurs indiennes:

« ... Ils apportaient les fourrures et les peaux ramassées par leurs congénères et les échangeaient contre de la poudre, des draps de lit, de la quincaillerie, et autres choses que l'accoutumance leur avait rendues nécessaires. »

Whitman les avait de ses yeux vus en réalité, et c'est d'une oreille attentive qu'il avait écouté les histoires de naufrages, de guerres, qu'un « vieux copain » (*an old salt*) un beau jour lui raconta.

Car il a beaucoup fréquenté l'ouvrier, le pêcheur, le marin. C'est à leur école que Whitman a exercé son oreille et enrichi son trésor de vocables pittoresques. C'est à eux qu'il a pris la souplesse du vocabulaire en les écoutant user d'un langage particulier (2).

(1) Voir W. W., *la naissance du poète*, p. 182 et suiv. *Arrow-tip*, publié par Whitman en 1845, dans *The Aristidean*, éphémère publication des Etat-Unis, a été réédité en 1927, par M. Mabbot, professeur à Columbia University.

(2) Sur le langage spécial des corps de métier, voir Vendryes, *op. cit.*, pp. 291, 293. Voir aussi Van Ginneken, *Linguistique psychologique*, page 43 (1907).

Vocabulaire Dialectal

L'anglais courant des Etats-Unis peut passer, en certains cas, pour un dialecte de la langue-mère. « Chaque province, dans un grand pays parlant la même langue, a ses formes locales plus ou moins fortement marquées, même lorsque, comme il arrive en Amérique, il n'y a pas de vieille langue nationale... ». Ainsi s'exprime W. D. Whitney (1).

En 1850, c'est-à-dire au moment où Whitman écrivait ses premières œuvres, un « dialecte anglais » était en pleine formation aux Etats-Unis. De Brooklyn à La Nouvelle-Orléans, en passant par New-York, Whitman pouvait recueillir d'une oreille exercée des mots autochtones qui lui parlaient d'une civilisation indépendante: son rêve le plus cher. « L'anglais des Etats-Unis commençait à être différencié de l'anglais de Grande-Bretagne, à la fois dans le vocabulaire et la prononciation au début du XIX^e siècle » (2).

L'œuvre whitmanienne de 1855 en est un témoignage nouveau qui s'ajoute à ceux des linguistes (3).

(1) *La Vie du Langage*, traduct., Paris, 1877, page 129.

(2) *The American Language*, H. L. Mencken, III, 1923. On lira toute cette section avec la plus grande curiosité.

(3) Certains cependant font des restrictions, Jespersen par exemple (*Language*, Londres, 1921) qui conteste qu'une langue donnée, étendue à un milieu nouveau, subisse de sérieuses et profondes modifications.

En ce qui concerne l'anglais d'Amérique, Jespersen n'y voit que de superficielles modifications dans le vocabulaire ou la construction.

Meillet (*Année Sociologique*, 1923-1924, page 946), reconnaît qu'« en ce qui concerne la prononciation et la grammaire, on tâtonne encore » dans l'étude des changements linguistiques.

Nous nous contenterons ici du vocabulaire incontestablement « américain ».

Voici d'abord des américanismes qu'on ne saurait mettre en doute :

A gulch (p. 35), signifiant un ravin.

Toting his wares (page 23) : *to tote* signifie transporter, comme dans la phrase de W. Irving (*Life and Letters*, 1, 189) : « *At Baltimore I made a stay of two days during which I was toted about town* ». Ou encore celle-ci, dans *Uncle Tom's Cabin*, VII : « *Is that a man going to tote them bar'ls over?* »

Grit (pp. 44 et 83) : Bartlet (*Dictionary of Americanisms*) l'explique ainsi : « *vulgarly applied to mean courage, spirit* ».

Buster (p. 90) désigne un vantard. Buster Brown est un type de bravache familier aux enfants.

Scuttle, d'origine nautique, désigne aux Etats-Unis une trappe, une ouverture au toit...

A Suck and a Sell (p. 25). Pour *Suck*, Bartlet (1) donne *cheat*, déception. *Sell* est employé aux Etats-Unis (et parfois aussi en Angleterre) pour indiquer une farce. La réunion allitative des deux mots, assez dans le génie de l'anglais, appartient à Whitman.

Pave (p. 18) est une abréviation pour pavement.

Katydid (p. 37) est le nom donné par les Américains à la sauterelle et semble provenir d'une onomatopée.

Kanuck (p. 16) est le nom donné aux Canadiens issus d'un parent indien et d'un parent français, et en général aux Canadiens de toute origine.

Tuckahoe désigne un habitant de la Virginie (2).

A côté de ces mots uniquement américains, nous trouvons, dans le livre de 1855, des termes qui, bien qu'étant d'origine anglaise, sont particuliers à

(1) De Vère (*Americanisms*) donne : *As a noun and a verb is a graphic Western phrase to express deception*. S'il est exact que *Suck* est d'origine occidentale, on voit que Whitman, né à Long Island, prend son bien où il le trouve.

(2) Nous ne mentionnons pas le verbe *to guess* dans le sens de *to think* et *cute* dans le sens de *clever*, parce qu'ils sont passés dans la langue courante de tous les pays de parler anglais.

l'Amérique de ce moment-là, et dont quelques-uns se disent encore aujourd'hui :

Duds (p. 52) signifie frusques.

Tosh (p. 66). On dit aujourd'hui *slush*. Whitman l'emploie ici dans le sens de saleté, boue.

Gelding (p. 52). Grose (*Dictionary of Vulgar Tongue*) donne pour ce mot le sens de *a eunuch*.

Privies signifie latrines.

Turn, à la page 27, est un terme fort intéressant. *We must have a turn together*. Whitman parle à la mer comme à une femme. C'est un terme emprunté aussi au vocabulaire des lutteurs.

A hummer and a buzzer, à la page 36, est un de ces redoublements chéris de Whitman, et on doit reconnaître qu'ici encore c'est une heureuse trouvaille. Les deux mots signifient cependant la même chose : nous trouvons leur signification dans *Hamlet*, 4, 5, 90 : « *Her brother wants not buzzers to infect his ear with pestilent spectres of her father's death* ».

Cuff (p. 16) signifie vieux grigou.

Scooting up the bay, remontant la baie à toute vitesse. Dans *The Saturday Review* du 27 février 1892, nous lisons : « *He scoots off like a rabbit in the opposite direction* ».

To buss, de la page 51, est un archaïsme, un mot très fréquent dans la langue élizabéthaine, et celle du XVIII^e siècle, qui signifie : caresser. baiser. Herrick dit : « *We busse our wantons but our wives we kiss* ».

Le verbe *drib* de la page 39 n'est qu'un archaïsme pour *drip*.

Piddle and patter, page 47, illustre d'une pittoresque façon ce que nous venons de dire des redoublements de Whitman. *To piddle* signifie agir sottement (sens rare) et *to patter* (argot) signifie bavarder.

Enfin, dans cette catégorie peut-être, faudrait-il comprendre les vulgarismes hélas trop fréquents, dans les œuvres de Whitman, et dont quelques-uns ne se défendent pas. Les *Brins d'Herbe* de 1855 nous offrent *You are mighty cute* (p. 90), *the same old law* (p. 21) [1], *You was* (p. 58), *Soon as* (p. 23),

(1) Ne pas se tromper sur le sens de l'épithète *old*, c'est ici un mot très familier ; *it is the same old story*, etc... Il serait impossible de défendre ce mot au point de vue littéraire, si quelqu'un y songeait.

Some is only (p. 28), *That lot of me* (p. 30), etc... (1).

Ce qui nous amène à nous demander si Whitman n'est pas allé trop loin dans les libertés qu'il a prises avec la langue anglaise. Nous ne pourrions donner une réponse à cette grande question qu'après avoir rassemblé le

Vocabulaire personnel

Ses créations sont peu nombreuses et semblent être plutôt des erreurs. Dans la Préface, *semitic* au lieu de *seminal* est une grossière erreur corrigée, dans les éditions suivantes, par Whitman lui-même. A la page 77, il prend *flex* pour un substantif, alors que c'est un verbe (*to flex*) signifiant se courber, se recourber. De même, à la page 42, *The soothe of the waves* est une création de Whitman, très légitime : qui ne pardonne à un néologisme pourvu qu'il soit pittoresque et utile ? Un autre exemple hardi mais intéressant de néologisme est à la page 38 dans les mots *the swallowing soul*, où *swallow* est employé comme verbe. Verbe actif, à la page 91, le mot *birth*, tandis qu'il n'est couramment que verbe intransitif (*She that birthed him*). Exemple identique à la page 15, où l'on voit le verbe *to bulge* employé comme verbe actif, alors qu'il est intransitif (*Bulge the house*). Sur la voie des créations, ou des modifications, Whitman ne connut plus d'obstacle. Les œuvres postérieures marquent à ce point de vue une liberté qui n'est point

(1) Citons quelques curieux vulgarismes pris dans ses œuvres postérieures :

Did I pass that way huge times ago (*Song of myself*).

It tastes good, It feels good (*idem*).

The same old love (*Song of the Exposition*).

The same old stars (*Complete Prose Works*, p. 158), etc...

toujours heureuse. Des mots comme *all-acceptress* (1), *revoltress* (2), *originatress* (3), ou, dans ses œuvres en prose, *uncrampedness* (4), *scaredness* (5), *savantism* (6) et bien d'autres ne sont guère défendables. Des phrases, comme la suivante, sont un balbutiement de pédant: *the removedness, the copiousness, vitality, loose-clear, crowdedness of that stellar concave spreading overhead* (7).

Whitman a souvent tenté une défense, parallèlement à son illustration, des termes d'argot ou des termes par lui créés. Il suffira de citer un passage où quelque peu péniblement Whitman s'élève à une métaphysique de l'argot, qui ne convaincra guère, mais éclairera bien les intentions de notre poète: « L'argot ou indirection, effort de la commune humanité pour échapper à la pure littérature et s'exprimer sans bornes, ce qui produit, dans les plus hautes sphères, les poètes et les poèmes, et dans les temps préhistoriques, sans nul doute, fit naître et perfectionna l'immense chaos des vieilles mythologies. Car, aussi curieux que cela puisse paraître, c'est strictement la même source d'impulsion, la même chose. L'argot est aussi la saine fermentation ou éruetation de ces processus éternellement actifs dans le langage, grâce auxquels de l'écume ou des éclats

(1) *The return of the heroes.*

(2) *To a foiled revolutionary.*

(3) *A Brooklyn Pageant*, 2.

(4) *C. P. W.*, page 136.

(5) *Id.*, page 156.

(6) Préface de 1876.

(7) *C. P. W.*, page 112.

sont jetés en l'air pour disparaître la plupart; bien que parfois certains restent et se cristallisent définitivement... » (1), etc...

Retrouver la « fermentation » des mots, revenir au parler populaire, créer à son tour sur le modèle des mots existants, faire du langage une chose en perpétuel devenir, tel est l'objet de Whitman ou, plutôt, tel était le résultat auquel il croyait avoir abouti lorsqu'il réfléchissait sur son œuvre passée.

Ce perpétuel devenir ressortira mieux si nous étudions maintenant le Mot du point de vue grammatical et se rattacher — ce qui est notre objet — aux remarques de la première partie ayant abouti à la théorie de la continuité formulaire: elles ne sont que les deux aspects d'une même chose.

LE MOT GRAMMATICAL

I. — Substantif

Le substantif est le pilier de la phrase, d'où son importance dans la phrase whitmanienne, qui est souvent une arabesque. Voici des substantifs rares et même créés par lui :

Trippers and askers
Extoller of amies
No stander above men
Lovers of me, bafflers of graves
An encloser of things to be
Listener up there.

(1) *Id.*, page 406.

La formule de Whitman prend, grâce à cet emploi, une consistance plus ferme :

I am less the reminder of property... more the reminder of life.

Dans une œuvre postérieure à 1855, on en trouvera une véritable mine, formules juxtaposées selon la loi des litanies que nous avons énoncée :

Enjoyers of calms of seas

Sailors of many a ship, walkers of many a mile of land

Habitués...

Trusters of men...

Pausers and contemplators...

Dancers...

Soldiers, lowerers-down of coffin...

Journeyers over consecutive seasons...

Forth-steppers...

II. — Adjectif

Deux sortes d'épithètes émergent d'un emploi très généreux : celles du sens visuel et celles du mouvement corporel.

De l'adjectif *clair*, nous avons des variantes nombreuses :

Limpid gray of clouds (1)

Transparent summer morning (2)

Translucent mould of me (3)

Albescent honey (4).

La sensation de pénombre est notée par Whitman avec autant de soin :

Pallid float (5)

Nebulous float (6)

Turbid pool (7)

Vitreous poor of the moon (8)

Shadowed milds (9)

Darkcolored sea rocks (10).

(1) Pp. 27. (2) 15. (3) 30. (4) 84. (5) 51. (6) 70. (7) 54. (8) 27. (9) 56.
(10) 13.

La vision de Whitman étant très aiguë et très large, les épithètes désignant l'infini seront nombreuses, geste de l'œil englobant le monde :

Limitless are leaves (1)
 Limitless and lovesome prairie (2)
 Endless unfolding (3)
 Interminable generations (4)
 Ceaseless tides (5)
 Beginningless past (6)
 Countless lives (7)
 Incountable phantoms (8)
 Numberless agonies (9).

Remarquons, avant de passer aux épithètes de mouvement, que l'œuvre de 1855 n'offre guère d'adjectif se rapportant à l'odorat, tandis que, en vieillissant, Whitman semble avoir affiné ce sens :

L'odeur du cèdre et du chêne, si palpable, tandis que vient le soir — le parfum, la couleur du maïs presque mûr (10)

n'est qu'une citation parmi tant d'autres qui pourraient être faites. Il dit aussi :

L'impalpable parfum des bois (11).

Les épithètes de mouvement révèlent toutes la même notion d'indolente souplesse si caractéristique du corps même de Whitman (12) :

Nimble — I start bigger and nimbler babes (13).
 I see nimble ghosts whichever way I look (14).
 Limber — My joints the limberest (15).
 The limber hip'd man (16).
 Pliant — Backbone and neck (17).
 Full and pliant limbs (18).

(1) Pp. 16. (2) 37. (3) 28. (4) 29. (5) 47. (6) 65. (7) 81. (8) 89. (9) 88.

(10) *C. P. W.*, p. 81.

(11) *Id.*, p. 29.

(12) Voir seulement sa photographie, 1^{re} édition, en tête.

(13) Pp. 43. (14) 71. (15) 23. (16) 84. (17) 81. (18) 74.

Flexible — I recline by the sills of the exquisite flexible doors (1). To think that men and women were flexible (2).

Slender — The slender shoots from the gutters (3).

Elastic — Her step was free and elastic (4), etc...

Flaccid — My sinews flaccid (5).

Indolent — Waves (6).

Le geste d'amour n'étant certes pas exclu des *Brins d'herbe* (1855), l'épithète se rapportant à lui est loin d'être absente :

Luscious (7)

Libidinous (8)

Licentious (9)

Responsive (10)

Voluptuous (11)

Amorous (12).

Une seule page (79) contient un certain nombre d'épithètes érotiques (*delirious juice*, notamment), et montre quelle importance Whitman y attachait.

L'adjectif, chez lui, a donc nettement une valeur sensuelle, qu'il désigne le sens de la vue, celui de l'odorat, celui du mouvement, les sens, tout court.

Il se pourra donc qu'il n'ait qu'une valeur d'évocation musicale, qu'il soit comme une caresse de la sensibilité, tels :

Billowy drowse

Unquiet ocean

Plutonic rocks

Glutonic rocks

Slumbering and liquid trees, etc...

On voit encore ici comment, parti de son corps, Whitman atteint à la vraie poésie.

(1) Pp. 54. (2) 65. (3) 65. (4) 79. (5) 72. (6) 32. (7) 30. (8) 30. (9) 32. (10) 35. (11) 27. (12) 27.

Il conviendra de faire, une autre fois encore, la remarque qu'en vieillissant Whitman devint de plus en plus sensible aux épithètes caressantes, et c'est en grand nombre que l'on rencontre, dans l'œuvre en prose de la fin de sa vie, des phrases dans le genre de celle-ci :

The air and sky of that cynical-clear Minervalike quality,
virgin cool... (1).

ou bien :

The indolent and spiritual night, inexpressibly rich, tender
suggestive... (2).

Avec « l'ineffable grâce des vieux jours », les sens de Whitman s'ouvriraient davantage aux subtiles nuances de l'atmosphère, aux délicates odeurs de la nature.

III. — Verbe

Quelques exemples d'abord, suivant l'ordre des poèmes :

The smoke of my own breath
Echoes, ripples, and buzzed whispers... loveroot (3).

Prise en soi, cette énumération n'est soutenue, étayée, ordonnée par aucun verbe. Mais, en réalité, elle n'a pas d'existence en soi. Elle est insérée dans un développement lyrique, qu'elle brise, amplifie étale jusqu'aux bords du ciel. Elle donne au verset qui précède et au verset qui suit, une chair palpable. Faisons l'expérience de la supprimer. Voici le verset qui la précède :

L'atmosphère n'est pas un parfum...
Elle est pour ma bouche à jamais... J'en suis amoureux.
J'irai à la rive près du bois et me mettrai nu,
J'ai un désir fou qu'elle soit en contact avec moi!

(1) C. P. W., 112.

(2) *Id.*, 115.

(3) Page 13.

Voici celui qui vient après :

Avez-vous cru que mille arpents étaient beaucoup?

Avez-vous cru que toute la terre était beaucoup?

Avez-vous étudié si longtemps pour apprendre à lire?

Avez-vous senti tant d'orgueil d'avoir saisi le sens des poèmes?

La dite énumération s'insère entre le cri du désir et l'apostrophe dédaigneuse : « à moi l'ivresse de l'atmosphère, à vous les plaisirs médiocres ». Mais, comme l'ivresse se comprendra mieux si nous rétablissons l'intermédiaire :

Buée de mon propre souffle,

Echos, ondulations, mots chuchotés...

Ma respiration, mon inspiration... battement de mon cœur...

passage du sang et de l'air à travers mes poumons,

Senteur des feuilles vertes et des feuilles sèches, et du rivage et

des récifs brunis, et du foin de la grange,

Musique des mots de ma voix... mots confiés aux remous des brises,

Baisers légers... embrassements... bras qui m'enlace,

Jeu du soleil et de l'ombre sur les arbres, au balancement des

souples rameaux,

Joie d'être seul ou d'être dans l'affairement des rues, dans les

prés, sur les côteaux.

Sentiment de la santé... chanson du plein midi... celle que je

chante à mon lever quand je vais au-devant du soleil.

Touches impressionnistes qui se pénètrent l'une l'autre, se complètent, rayonnent l'une sur l'autre, rejetant le verbe de plus en plus loin, jusqu'au moment où nous oublions qu'il n'a pas été dit, et où, s'il survenait, nous le trouverions non seulement inutile, mais encore brutal. Aussi Whitman l'a-t-il supprimé. Le verbe principal est implicite dans les versets qui encadrent le passage en question.

Prenons un autre exemple :

En moi celui qui caresse la vie partout où je vais, en arrière comme

en avant, tournant la tête,

Vers des niches de côté et plus jeunes m'inclinant (1).

(1) Page 20.

Point de verbe principal, ici non plus : « En moi celui qui caresse la vie ». Nous avons ici comme la formule qui résume, d'un terme synthétique, une série de propositions :

Le nègre tient fermement les rênes de ses quatre chevaux...
le bloc se balance au-dessous.

Le nègre qui conduit le gros camion de la carrière de pierres,
assuré et grand, il se dresse,

Sa chemise bleue laisse voir son ample cou et sa poitrine.

« En moi celui qui caresse la vie », ajoute Whitman pour indiquer que le tableau qu'il imagine (ou qu'il se rappelle) est un symbole. Il caresse du souvenir l'image du « géant » où se projette sa propre nature, comme lui, voulant être « assuré et grand », comme lui, « laissant voir son ample cou et sa poitrine ». Qu'on imagine l'effet qu'aurait sur la forme synthétique un verbe quel qu'il fût : « en moi vit celui qui... » cela ne détruit-il pas l'effet de vivacité qui donne à la dite formule l'air d'une signature ?

L'exemple de la page 46 est significatif :

... Appel au milieu de la foule,

Ma propre voix, ronde, immense et finale.

Remarquons que les points de suspension sont au début de la phrase. La formule se présente presque malgré lui à la vision de Whitman. Il suffira de lire ce qui précède :

Magnifiant et appliquant je viens,

Renchérissant dès l'abord sur les vieux et prudents revendeurs...

et quand il accumule les façons qu'il a de « renchérir » sur les prétendus philosophes, il s'étonne de lui-même, de son pouvoir :

By my life-lumps, becoming already a creator,

Putting myself here and now to the ambushed womb of the shadow,

et quand il s'est ainsi dépeint caché aux yeux des hommes, prêt à sortir de son obscurité, au moment voulu, un appel éclate... (1), mais c'est trahir Whitman que de suppléer ainsi au manque du verbe.

D'autres exemples sont à rapprocher de celui-ci (2) :

En eux et d'eux l'amour natal... en eux le divin mystère... l'antique
et beau mystère.

Ici encore, le verbe ne ferait qu'affaiblir la quasi identification que le poète veut établir entre les Héros et « l'amour natal », le « divin mystère ». Il est évident, sans qu'il soit besoin de plus insister, que n'importe quel verbe (en eux réside, en eux vit, en eux se retrouve) n'aurait pour d'autre résultat que de marquer une relation entre le sujet — les Héros — et son contenu qualitatif. Or, c'est cette relation même que Whitman veut oblitérer, pour ne garder plus que l'identification du sujet et de son contenu. Le passage que marque habituellement le verbe entre sujet et complément se trouve franchi avec la vitesse de l'éclair. Il se trouve supprimé. Whitman n'a nul besoin de pont pour vaincre le précipice. Son imagination bondit au travers de l'abîme. C'est là une condition du lyrisme. Il est évident que le verbe, indispensable dès qu'une idée, une émotion doit être expliquée au lecteur, devient superflu dans les passages où une identification est contenue entre une image du monde extérieur et un état de l'âme. C'est pourquoi le portrait (d'ailleurs dépouillé des

(1) C'est nous qui ajoutons ce verbe. Whitman dit: « Appel au milieu de la foule ».

(2) Page 81.

caractères accidentels) de sa grand'mère (1) se termine par trois formules juxtaposées qui sont trois phrases exclamatives dépourvues de verbe :

Le caractère mélodieux de la terre,

Le fini au-delà duquel la philosophie ne peut et ne veut pas aller,

La mère justifiée des hommes.

L'absence de verbe rend le sens des trois propositions très obscures. Obscures surtout dans leur rapport avec le portrait qui précède :

Voyez une femme.

Elle regarde de dessous son bonnet de quaker, etc...

Cet impressionisme appliqué simplement à un monde extérieur permet à Whitman d'obtenir des effets d'une précision saisissante, entourés de ce rayonnement dont nous avons parlé. Voyez, par exemple, le tableau de l'enterrement d'un conducteur de voiture (2) :

Choc glacé des vagues contre le quai,

Glaçons dans la rivière... boue mi-glacée dans les rues;

Ciel gris et las au-dessus des têtes... dernière lueur du jour de décembre,

Corbillard et voitures... les autres véhicules faisant place,

Funérailles d'un vieux conducteur... le cortège surtout de conducteurs.

Quel est le rapport de ces diverses touches entre elles ? Quel ordre préside à leur développement ? C'est ce que l'absence de verbe ne permet pas de discerner avec la clarté de la logique. Chacun est libre d'organiser en soi les traits successifs en un tableau harmonieux. En vérité, nul n'y songe. On enregistre successivement chacun d'eux. C'est à eux de se grouper. Ils n'y manquent pas d'ailleurs. Arrivé au bout de la courte

(1) Page 85.

(2) Page 66.

description, le lecteur s'aperçoit de la fusion des touches, les glaçons, la boue, le ciel, etc... composant un décor adéquat à l'enterrement du vieillard.

Whitman n'avait-il pas raison de dire (1) que la poésie nouvelle ne devait pas être une chose finie, mais un « commencement » pour le lecteur. Et encore : « l'expression du poète américain est d'être indirecte et non pas directe ou descriptive ou épique » (2). C'est par l'usage ou plutôt le non-usage du verbe que, en maint passage, Whitman arrive à cette « indirection » qui semble avoir été consciemment le but de ses premiers poèmes (3).

Dynamisme descriptif, suprême sincérité du poète, il est cependant un mode du verbe qui les respecte, c'est le participe présent. D'où l'emploi de celui-ci, constamment dans les *Brins d'herbe*. Le participe présent, que la langue française n'aime pas beaucoup, presque banni de la diction poétique, est, en langue anglaise, d'un emploi usuel pour ce qu'il comporte de pittoresque, de visualisation, de réalité physique. Whitman ne pouvait que s'en servir. Ce n'est que sa fréquence qui le rend remarquable dans son œuvre. Il suffira de citer quelques passages où cet emploi est plus

(1) Préface, ix, 2^e colonne, § 24.

(2) *Id.*, iv, 2^e col., § 5.

(3) On trouverait de multiples illustrations de ceci. Cf., par exemple, *Song at Sunset*, 1924, 410. Il serait curieux d'étudier cet impressionisme whitmanien dans les œuvres en prose. Voir *C. P. W.*, 29 ou 81, et noter dans ce dernier passage (outre la parenthèse) l'admirable progression des touches, la construction massive de l'ensemble. Et pas un seul verbe principal. Whitman obtient ainsi cette vibration du style qui est sa caractéristique.

manifestement voulu. A la page 38, deux vers ne sont soutenus que par des participes présents. Après deux longues pages et demie de propositions subordonnées dont quelques-unes sont introduites par des participes présents (1), Whitman, comme s'il n'avait pas tout dit dans une énumération pourtant longue, ramasse ainsi des actions jugées par lui importantes :

Storming, enjoying planning loving cautioning
Backing and filling, appearing and disappearing;

et nous livre enfin, avec la proposition principale, le secret de son lyrisme :

Je foule nuit et jour ces routes.

L'effet produit est celui d'une masse se dissolvant au toucher d'un rayon de soleil. Au contact du Moi whitmanien :

Je foule ces routes,

il semble que s'éclaire la longue incantation qui précède, où les participes présents n'ont servi que de points d'appui pour s'élever.

A la page 48, nous avons encore un passage où les participes présents indiquent la multiplicité de l'action whitmanienne. Comme cette action est dans un éternel présent (2), le participe présent sert à l'exprimer. Ne peut-il pas, en effet, exprimer un acte passé, un acte présent et même un acte futur ?

Jusqu'ici, l'emploi que fait Whitman du participe présent est conforme à l'usage courant, et si nous le

(1) Dont quelques-unes même ne sont qu'un participe présent, *Prospecting... gold-digging... girdling the trees*, page 35.

(2) Car c'est son Moi profond qui les accomplit et le temps n'existe pas pour lui.

commentons, c'est pour montrer quel truchement commode ce fut pour son moi profond. Mais il y a un emploi du participe présent qui est'exceptionnel dans les *Brins d'herbe* et nous allons maintenant l'indiquer. En maint endroit, Whitman se sert de ce mode pour insérer une clause indépendante de la construction grammaticale qui soutient la phrase, la période (1). Il y a même, au moins, un passage (2) où la proposition est absente, soit qu'il faille la sous-entendre, soit que, comme plus haut, il faille rattacher le dit passage (sans verbe principal), au verset qui précède et à celui qui suit :

Here and there with dimes on the eyes walking,
To feed, etc...

Ici encore, même obscurité provenant de la même cause, manque de proposition principale dont le verbe aurait servi de guide, de poteau indicateur. Mais aussi, même avantage lyrique qui fait que le lecteur n'est pas astreint à une interprétation objective. Si le passage de la page 47 est exceptionnel, celui de la page 31 est commun :

Savez-vous comment les bourgeons en dessous sont pliés?
Attendant dans l'ombre, protégés du gel,
Le fumier reculant devant mes cris prophétiques,
Moi soutenant les causes pour les harmoniser enfin,
Ma science, mes parties vitales, me gardant de taille à affronter
le sens des choses,
Bonheur... et que quiconque m'entend, qu'il ou elle se mette en
quête de ce jour.

Je renvoie le lecteur au texte anglais (3), un des plus

(1) Emploi à rapprocher de l'ablatif absolu des Latins.

(2) Page 47.

(3) 1924, page 46.

grammaticalement difficiles — et, il faut bien le dire, des moins réussis. Mais aussi des plus caractéristiques, puisqu'il montre clairement l'indifférence grammaticale d'un poète dominé par sa vision. A quoi se rapporte *protected*, par exemple? A *gloom*? Ou bien tout le vers

Waiting in gloom protected by frost

se rapporte-t-il à ce qui précède?

A strictement parler, il se rapporterait à ce qui suit.

Et :

My knowledge my live parts...
Happiness...

quels sont leurs rôles dans la phrase?

Quant aux participes présents de ce passage, il est bien difficile de déterminer précisément leur rôle grammatical.

Tout au plus peut-on dire que le participe présent sert à Whitman à insérer une parenthèse. Le poète devait le trouver à son goût et en abuser. Après 1855, son œuvre en offrira mille exemples.

Négligence? Certainement pas, mais procédé du style oral, procédé d'ailleurs tout naturel, Whitman n'ayant eu qu'à obéir à son instinct de « vocalisation », comme il dit.

Cette « vocalisation », Whitman la tenait de son éducation quaker, en grande partie, car le quaker parle par incantations où la grammaire n'a pas sa place (1).

De tels procédés, même quand ils ne sont pas directement et utilitairement employés, donnent au

(1) Voir 1924, 48, un autre passage grammaticalement obscur :

Is this then a touch...

style une souplesse, une « nonchalance » (Whitman aimait ce mot) qui le marque d'un signe distinctif.

L'extase poétique de Whitman a donné jusqu'à la prose par laquelle parfois elle s'exprime une délicieuse langueur, où tout un tempérament se révèle. On est embarrassé pour citer. Il n'y a qu'à ouvrir ses « Œuvres complètes en prose » pour lire des phrases comme la suivante :

« La nuit était douce, très claire, suffisamment fraîche, une lune voluptueuse, légèrement dorée, l'espace, près d'elle d'une nuance d'un gris-bleu translucide » (1).

LA PHRASE

L'étude du verbe nous amène donc au sein même de la phrase (2).

Essayons de faire abstraction des conclusions auxquelles nous avons abouti lorsque nous avons analysé les premiers pas et les Notes de Whitman.

(1) C. P. W., 30.

(2) « On peut définir la phrase, la forme sous laquelle l'image verbale s'exprime et se perçoit au moyen de sons. Comme l'image verbale, la phrase est l'élément fondamental du langage.

.....

» La phrase comporte tous les degrés, depuis les articulations grossières par lesquelles l'enfant formule un besoin jusqu'à l'ample période, harmonieusement balancée, dans laquelle s'enferme la pensée d'un Démosthène, d'un Cicéron ou d'un Bossuet », Vendryes, *Le Langage*, page 83.

Mettons-nous en face de l'œuvre. Dès les premiers mots :

C'est moi que je célèbre
 Et mes titres seront vos titres,
 Car chaque atome de mon être aussi bien est du tien.
 Je flâne et j'invite mon âme,
 Je m'appuie et je flâne à mon aise, observant un brin d'herbe d'été.
 Ma langue, chaque atome de mon sang, forme de ce sol, de cet air,
 Né ici, de parents nés ici de parents identiques, et leurs parents
 étaient identiques,
 Moi maintenant ayant 37 ans, en parfaite santé je commence.

Dès les premiers mots, nous remarquons que, malgré l'apparence négligée de la phrase, Whitman formule avec une netteté rythmique sa pensée ou l'image qui en tient lieu.

Cette formulation s'entoure à maintes reprises d'à-côtés qui lui sont mal reliés, ce qui évite à la période whitmanienne l'apparence stricte de la formule sèche. Dans l'exemple précédent, le groupe « et leurs parents étaient identiques » suffit à créer au sein de la période un foyer de nonchalance.

Plusieurs procédés accompagnent la formulation du poète pour l'adoucir, pour l'entourer d'une « atmosphère », comme à diverses reprises le dit Whitman lui-même. En suivant l'ordre même des versets, voici les principaux :

I. — Interrogation

Have you reckon'd a thousand acres much?
 Have you reckon'd the earth much?

Interrogation qui se triple (suivant le mouvement ternaire cher à Whitman) :

Have you practis'd so long to learn to read?
 Have you felt so proud to get at the meaning of poems?

Nous avons vu que Whitman, dans le *Traité de Rhétorique* qu'il projetait, conseillait à l'orateur de s'adresser directement à l'auditeur. Ici, Whitman emprunte ce procédé à l'art oratoire. Il y recourt souvent :

What do you think has become of the young and old men?

And what do you think has become of the women and children?

Parfois, au lieu de formuler sa pensée immédiatement, dès le début d'une section (1), Whitman la fait précéder d'une question destinée à éveiller l'attention du lecteur-auditeur :

Has any one supposed it lucky to be born?

I hasten to inform him on her it is as lucky to die...

L'interrogation sert à Whitman pour introduire la note dramatique (encore un procédé oratoire) :

Would you hear of an old time sea-fight?

Ou bien :

The friendly and flowing savage, who is he?

De toute façon, l'interrogation sous-entend toujours un interlocuteur :

Is it you that thought the Président greater than you?

Or the rich better off than you? or the educated wiser than you? (2).

Et quelques lignes plus bas :

The light and shade, the curious sense of body and identity, the greed that with perfect complaisance devours all things,

What have you reckon'd them for, camarado?

(1) Nous appellerons Sections les divisions numérotées par Whitman lui-même dans les éditions postérieures à 1855. Dans celle de 1855, Whitman sépare par des blancs.

(2) 1924, p. 180.

II. La Parenthèse

Whitman emploiera la parenthèse avec une fréquence significative dans ses poèmes postérieurs. Mais, déjà en 1855, les *Brins d'herbe* offrent de ce procédé d'assez nombreux exemples :

You shall possess the good of the earth and sun (there are millions of suns left).

Plus bas :

I am the mate and companion of people all just as immortal and fathomless as myself, (they do not know how immortal, but I know).

Et, dans l'exemple qui suit ces deux, il est plus facile de se rendre compte qu'une parenthèse est pour Whitman un aveu murmuré, comme un aparté, un à-côté personnel de la formule imaginative ou philosophique :

The young fellow drives the express-wagon (I love him, though I do not know him).
The canal boy trots...
The conductor beats time...
The child is baptized...
The regatta is spread... (how the white sails sparkle).

Parfois il serait difficile d'indiquer la raison d'une parenthèse autrement que par un changement supposé dans la voix qui récite le poème, car (ceci en est une preuve nouvelle) les *Brins d'herbe* de 1855 étaient destinés à servir de récitation.

Par exemple, pourquoi Whitman emploie-t-il la parenthèse suivante :

I do not trouble my spirit to vindicate itself or be understood,
I see that the elementary laws never apologize,
(I reckon I behave no prouder than the level I plant my house by, after all.)

Aucune raison *apparente* ne la justifie : ne fait-elle pas partie logiquement du verset qui juxtapose les

diverses formules: *I do not trouble, I see, I reckon?*
Le passage suivant offre la même particularité:

.....
I hear all sounds running together...

.....
The steam-whistle...

The slow march played at the head of the association marching
two and two,

(They go to guard some corpse, the flag-tops are draped with
black muslin).

Si nulle raison *apparente* ne justifie ici, comme en maint autre passage, l'emploi de ce procédé, il faut qu'il y ait une raison se rapportant à l'essence de la poésie whitmanienne qui est d'être « vocale », au même titre que les à la ligne, les points de suspension, les tirets. La parenthèse, dans ces cas, indique une inflexion de la voix ou un geste, ce qui revient au même (1). Par exemple, lisons le verset :

All truths wait in all things.

They neither hasten their own delivery nor resist it,

They do not need the obstetric forceps of the surgeon,

The insignificant is as big to me as any,

(What is less or more than a touch?)

La voix ou le geste qui souligne ici la parenthèse renvoie le lecteur-auditeur à ce que Whitman a dit plus haut de l'attouchement :

Is this then a touch? quivering me to a new identity...

Cette confidence lyrique a établi entre le poète et le lecteur-auditeur un peu de cette intimité tant désirée par Whitman : n'est-il pas naturel qu'en de certains

(1) Voir « Appendice », nos remarques sur La Fontaine, poète dont la forme assouplie exprime à la fois la voix qui s'infléchit et le geste qui souligne.

endroits, moins personnels, le poète essaie de la renouer? Parfois la confiance est hardie et le ton de la voix s'assourdit:

Or women fit for conception I start bigger and nimbler babes,
(This day I am jetting the stuff of far more arrogant republics).

Parfois, à côté de la froide et stricte formulation, la parenthèse permet à la voix et au geste d'intervenir pour révéler l'impatience de l'âme:

All has been gentle with me, I keep no account of lamentation,
(What have I to do with lamentation?)

Après l'interrogation qui réalise le « rapport » (1) entre l'auditeur et le poète, la parenthèse accentue ce rapport aux moments où Whitman peut craindre que sa description l'ait rompu.

III — Exclamation

Il va sans dire qu'aux passages où, au lieu de se mettre « en rapport » avec l'auditeur, Whitman laisse son extase poétique s'étaler, oubliant le milieu où il parle (2), l'exclamation aura sa place:

Press close bare bosom'd night!...

et tout le passage lyrique:

Smile o voluptuous cool-breath'd earth!

La formulation whitmanienne s'en trouve échauffée et lancée sur le plan lyrique:

Hurrah for positive science!

Ou bien:

If I worship one thing more than another it shall be the spread
of my own body or any part of it,
Translucent mould of me it shall be you!
Shaded ledges and rests it shall be you!
Firm masculine colter it shall be you! etc., etc...

(1) Selon le terme de Whitman lui-même.

(2) Voir plus haut, page 49.

Ou bien cette première antithèse entre la jeunesse et la vieillesse, qui doit devenir si aiguë et si féconde chez Whitman :

O span of youth! ever-pushed elasticity

O manhood, balanced, florid and full!

.....

Old age superbly rising! O welcome, ineffable grace of dying days!

Mais ce procédé exclamatif n'est pas différent des autres en ce sens que c'est encore à un interlocuteur imaginé qu'il s'adresse; la Nuit lui est une présence aimée :

Etreins-moi, ô Nuit au sein nu!

La Terre est son amante :

Souris, ô voluptueuse Terre à l'haleine odorante!

.....

Souris, car ton amant s'avance!

Et, plus encore que la Terre, la Mer garde en réserve l'amour pour Whitman :

O Mer! Je me donne aussi à toi...

La formulation whitmanienne, toute nette et stricte qu'elle soit, emprunte donc à des procédés oratoires une apparence de vie. Quand nous l'avons étudiée, dans les Notes, nous l'avons trouvée dans sa rigidité originelle. Dans l'œuvre définitive, Whitman, par un sûr instinct, lui donne cette « atmosphère » que, dans la Préface de 1855, il attribue à la poésie nouvelle.

CHAPITRE II

DÉVELOPPEMENT LYRIQUE

Nous avons beau faire abstraction de nos recherches et de nos conclusions à propos des Notes, nous sommes frappé devant l'œuvre par le même fait: après la formulation initiale, nous sommes mis en présence d'un développement par juxtaposition, que ce développement s'effectue par bonds de deux, par bonds de trois propositions, ou même par énumérations quantitativement indéterminées.

Notre seconde conclusion trouvée donc ici une nouvelle confirmation avec aussi une ampleur qu'elle ne manifestait pas dans l'étude des Notes.

1/ Il y a plusieurs sortes de juxtapositions dans les *Brins d'herbe* de 1855. D'abord, la juxtaposition que nous avons eu déjà l'occasion de nommer Litanies, parce que le modèle s'en trouve dans les Psaumes (1), d'où l'Eglise a tiré les diverses litanies (du Seigneur, des Saints, de la Vierge). Citons un exemple des litanies whitmaniennes:

Earth of the slumbering and liquid trees!
Earth of departed sunset earth of the mountains mysty-topt!
Earth of the vitreous pour of the full moon...
Earth of shine and dark, etc... (2).

Lorsque ce genre de juxtaposition se débarrasse des éléments pittoresques ou lyriques de la description,

(1) Par exemple, Psaumes CX, CXI; ou bien CCXXXV.

(2) 1924, p. 41. Voir encore les litanies de la Mer, p. 42, ou celles du Corps, p. 44.

nous avons les Catalogues de Whitman, parfois simples énumérations, parfois incantations monotones :

House-building, measuring, sawing the boards,
Blacksmithing, glass-blowing, nail-making, coopering, tin-roofing,
shingle-dressing,
Ship-joining, dock-building, etc., etc... (1).

Et ainsi pendant deux pages : interminable défilé des symboles des métiers (la truelle, la bêche, l'étui des instruments chirurgicaux, la presse, la gutta-percha, les pinceaux, les cercueils, etc...) et aussi la vision cinématographique des milieux et des décors (l'atelier, l'usine, le pâturage, le verger, la grange, les vitrines des magasins, etc...). Déballage où chacun découvrira bien l'objet qu'il désire, dont il a besoin, qui lui plaira. Moyen primitif, dira-t-on, de satisfaire le monde. Sans doute. Du point de vue de l'art pur, les Catalogues whitmaniens ne sont pas défendables, encore qu'ils puissent rouler dans leurs flots troubles de lyrisme quelques perles où se reflète le soleil.

Mais Whitman ne parle, n'écrit point pour une élite. Il s'adresse à tous. Il est l'almanach où le fermier du Canada et le vigneron de Californie doivent trouver un écho à leurs soucis, réponses à leurs demandes, satisfactions à leurs inquiétudes. Il se refuse à la spécialisation moderne qui divise l'humanité en cellules incommunicables. Il croit en son fluide, mystérieux mais efficace. Il veut qu'en ses vers se retrouvent et se reconnaissent tous les hommes. Ses Catalogues sont vraiment sa Démocratie.

(1) 1924, p. 123.

Cette Démocratie habite le plein air, et les Catalogues whitmaniens sont de monotones récitatifs, un peu la prière laïque du peuple qui travaille. Sur la page écrite, ils sont un non-sens. Mais Whitman ne s'est résolu à les écrire que parce qu'il ne pouvait les parler (1).

Litanies ou Catalogues, Whitman, cependant, les emploie le plus souvent comme soutien d'une démonstration philosophique, ou de ce qu'il croit être tel. Par exemple, le passage (2) qui commence à

The pure contralto sings in the organ loft

et, après plus de cinquante propositions disant chacune un type humain, Whitman nous confie que

De toutes ces choses, il fait la chanson de son moi.

Un autre passage (3), qui tient des Litanies et du Catalogue, comprend quatre-vingt-une propositions balancées par un seul vers très court :

I tread day and night such roads.

Un peu plus loin, nous trouvons le même procédé, mais réduit à des proportions plus acceptables. Nous traduisons ce passage significatif et parce qu'il montre que, parti de procédés du style oral, Whitman aboutissait parfois à des versets qui tendent à la strophe régulière, c'est-à-dire à la poésie traditionnelle :

Le dédain et le calme des martyrs,

La mère condamnée comme sorcière et brûlée avec du bois sec,
ses enfants regardant le spectacle,

L'esclave pourchassé qui faiblit dans la course et s'appuie sur
la clôture, essoufflé et couvert de sueur,

Les élancements qui piquent ses jambes et son cou comme des
aiguilles,

La chevrotine meurtrière et les balles,

Tout cela je le seris et le suis.

(1) Voir un exemple de Catalogue récité dans ce qui était véritablement un Discours, dans *The Eighteenth Presidency*.

(2) 1924, pp. 34, 35, 36.

(3) *Id.*, pp. 51, 52, 53, 54.

2/. La juxtaposition n'atteint que rarement ces proportions. Whitman se contente le plus souvent de juxtaposer quatre, trois, deux propositions-vers, et parfois même la juxtaposition a lieu dans un vers unique.

Avec le *groupement en quatre*, nous avons la strophe presque régulière :

There was never any more inception than there is now
Nor any more youth or age than there is now
And will never be any more perfection than there is now
Nor any more heaven or hell than there is now.

Strophe sans rime, mais où chaque vers se termine par les mêmes mots qui forment un groupe rythmique :

v v — / —

Le groupement en quatre propositions paraît particulièrement convenir à Whitman :

The big doors of the country barn stand open and ready,
The dried grass of the harvest-time loads the slow-drawn wagon,
The clear light plays on the brown gray and green intertinged,
The armfuls are packed to the sagging now.

Strophe suivie d'une autre de quatre vers qui lui est symétrique (1).

Cet arrangement en deux groupements de quatre vers (2) se retrouve un peu plus bas (3). Ici, nous remarquons que le groupe rythmique qui termine les quatres vers de la première strophe est

v v v / —> (4)

(1) 1924, p. 31.

(2) Désormais, nous appellerons vers toute formule ou groupement de formules suivis d'un à-la-ligne.

(3) 1924, p. 33.

(4) La flèche indique une syllabe hypermétrique, in the an/vil.

qui revient au dernier vers de la seconde strophe réduit à $v\ v \text{ — } /$.

Plus bas encore (1), nous rencontrons deux strophes successives de quatre vers. Ici le groupement rythmique qui termine le premier vers de la strophe 1 et le dernier vers de la strophe 2 est curieux. On peut le transcrire :

— $v\ v \text{ / — —}$ —

c'est-à-dire qu'il rappelle exactement la terminaison des vers d'Evangeline, œuvre que Whitman connaissait et aimait et qui n'est pas sans avoir exercé une certaine influence sur le rythme des *Brins d'herbe*, à en croire la fréquence de la terminaison — $v\ v \text{ / — —}$ que Longfellow empruntait au pentamètre des Latins (2). Or, Whitman, lui-même, nous dit quel effet le mètre d'Evangeline produit à l'oreille : « Ainsi se termine le poème comme un psaume solennel dont la profonde musique religieuse persiste dans notre âme et devient partie de nous-même » (3). Nul terme ne pouvait mieux convenir que « psaume » à diverses parties des *Brins d'herbe* mêmes.

Poursuivant la lecture de la première édition, nous arrivons à un nouveau quatrain :

This is the press of a bashful hand, this the float and odor
of hair,

This the touch of my lips to yours, this the murmur of yearning,
This the far-off depth and height reflecting my own face,
This the thoughtful merge of myself and the outlet again.

Le rythme de cette juxtaposition en quatre mouvements est assuré par un début de vers identique

(1) 1924, p. 34.

(2) Qu'Evangeline reproduit.

(3) *Daily Eagle*, 20 novembre 1847.

(moyen primitif qui est celui de la chanson populaire, celui de maint passage de la Bible) et la fréquence du groupe rythmique $v\ v\ —$, comme par exemple : *of a bas/ful hand, odor of hair*, dans le premier vers ; *of my lips /, murmur of year/ning*, au second vers ; *and the out/let again*, dans le quatrième. Le troisième, enfin, se termine par le groupe déjà rencontré $—\ v\ v\ / — —$ (*reflecting my own face*).

L'étude des autres quatrains contenus dans la première édition des *Brins d'herbe* nous conduirait à des remarques analogues, toutes tendant à retrouver un rythme très net dans les juxtapositions par quatre de Whitman. Il est très vraisemblable que ce groupement formant le quatrain de la poésie traditionnelle l'ait amené et confirmé dans la netteté et la régularité du rythme. Par le quatrain, Whitman quittait les litanies et le catalogue pour la véritable poésie (1). Mais aussi, il s'éloignait du style oral pour en venir à l'écriture. Il n'y a qu'à lire les deux quatrains venant après ceux déjà étudiés pour se rendre compte que si le poème de Whitman procède toujours par juxtapositions, les frontières resserrées du quatrain imposent au poète un rythme plus net et moins ample.

A gigantic beauty of a stallion, etc... (1).

Et

Space and Time! etc... (2).

(1) Ce qui veut dire qu'il n'y a pas de poésie dans les Litanies et le Catalogue : elle s'y trouve diluée ou, par moments, le quatrain la ramasse et la contient.

(2) 1924, p. 51.

Mais, avec Whitman, il ne faut jamais perdre de vue que, même dans les passages voulus réguliers, il y a une tendance à s'évader. Si donc les quatrains whitmaniens, disséminés dans l'œuvre de 1855, marquent un pas vers la concentration régulière du flux poétique, n'oublions pas que quelquefois (1) il n'y a pas de raison pour qu'au lieu de quatre juxtapositions à-la-ligne il n'y en ait pas cinq. Par exemple, dans le beau passage « du trouble étang qui gît dans la forêt d'automne » (2), pourquoi le troisième vers n'en forme-t-il pas deux?

Toss, sparkles of day and dusk... toss on the black stems that
decay in the muck?

La même observation rend le passage du quatrain au tercet difficile, celui-ci n'étant parfois qu'un quatrain déguisé. Cependant, le plus souvent, le tercet est une rigide concentration en trois temps d'un tableau ou d'une pensée. Il nous suffira de commenter brièvement ceux que l'on rencontre en lisant les *Brins d'herbe* de 1855. Voici le premier, qui ouvre le livre:

I celebrate myself
And what I assume you shall assume
For every atom of belonging to me as good belongs to you.

Le premier vers formule l'âme du livre; le second, une conséquence; le troisième, l'explication. Le rythme est indiqué par la répétition au second vers du verbe *assume*, au troisième par le balancement des groupes identiques:

belonging to me, belongs to you.

(1) Reconnaissons que le cas est rare dans l'œuvre de 1855.

(2) Voir la traduction et l'explication, W. W., *la naissance du poète*, page 462.

Un autre exemple vient plus bas :

Have you reckoned a thousand acres much? Have you reckoned
the earth much?

Have you practis'd so long to read?

Have you felt so proud at the meaning of poems?

Tercet que l'on pourrait croire quatrain, le premier vers pouvant passer pour double : mais que l'on se répète que, chez Whitman, la répétition synonymique d'une formule ne forme pas un vers séparé. Les deux formules du début ne sont que les deux vagues d'un vers (1). D'ailleurs, les deux formules ont exactement la même signification : *earth*, *acres* dénotent la même réalité.

Un des tercets suivants :

Les bateliers et les pêcheurs de coquillages levés tôt m'appelèrent,
Je mis le fond de mes pantalons dans mes souliers, les suivis
et fus heureux;

Vous auriez dû être ce jour-là avec nous autour de la marmite,
rappelle, par la netteté de son groupement, l'élément
descriptif, puis l'élément personnel, puis l'élément
suggestif, les courts poèmes japonais appelés *Haï-Kaï*.
La même concision et le même pouvoir d'évocation

(1) Nous ne saurions trop attirer l'attention du lecteur sur ce fait qui se reproduit souvent dans les *Brins d'herbe*. C'est ce que Jousse définit (*op. cit.*, p. 97) « le parallélisme, loi profonde et universelle de l'automatisme psychologique, de la pensée humaine abandonnée à sa spontanéité vivante et non déformée par les règles conventionnelles de notre langue écrite ». Cette spontanéité a été reconnue par tous ceux qui se sont occupés de l'origine de la poésie.

Citons de la Grasserie (*Rythmique comparée*, p. 14, etc.);

Van Ginneken (*Essai de Linguistique psychologique*, p. 528);

En chinois, ce parallélisme est très marqué (*Revue de Linguistique*, 1893, p. 24, de la Grasserie, *Essai sur la métrique chinoise*);

Abram Lipsky (*Rhythm as a distinguishing characteristic of prose style*, pp. 33-34).

(avec, de plus, l'allusion sentimentale et morale) se retrouvent dans le tercet qui commence le poème des « Vingt-huit Nageurs » :

Vingt-huit jeunes hommes se baignent près du rivage,
Vingt-huit jeunes hommes tous bons amis;
Vingt-huit années de vie féminine, solitaire (1).

Plus loin, deux tercets commencent par un groupe rythmique qui indique qu'ils sont du langage oratoire, le premier :

I know I am solid and sound...

et le second :

I know I am deathless... (2).

A peine quelques lignes plus bas, Whitman emploie une succession de trois tercets — à l'intérieur même desquels se retrouve la loi du parallélisme antithétique — pour exprimer une théorie qui lui est chère :

I am the poet of the body and I am the poet of the soul,
The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are
with me,
The first I graft and increase upon myself, the latter I translate
into a new tongue (3).

Le second exprime l'idée que Whitman est aussi bien « le poète de la femme que de l'homme ». Le troisième conclue :

Je chante le chant d'expansion ou d'orgueil,
Nous avons eu bien assez de courbettes,
Je montre que grandeur ne signifie que développement.

Le tercet possède toujours chez Whitman un élément de mystère qui vient de sa grande concentration. À cet élément est due la qualité particulièrement poétique de

(1) 1924, p. 32. Voir W. W., *la naissance du poète*, p. 429 et suivantes, une traduction et le commentaire de ce poème, un des plus curieux de Whitman.

(2) 1924, p. 40.

(3) *Id.*, p. 41.

cette forme whitmanienne qui la rapproche des poèmes extrême-orientaux. Citons cet aveu sorti du cœur intime du poète :

Homme ou femme, je pourrais dire comme je vous aime mais
ne peux pas,
Et pourrais dire ce qui est en moi, et ce qui est en vous mais
ne peux pas,
Et pourrais dire cette nostalgie que j'ai, ce poulx de mes nuits
et de mes jours.

Il semble, d'ailleurs, que le tercet soit pour Whitman un geste prophétique :

I teach straying from me, yet who can stray from me?
I follow you whoever you are from the present hour,
My words itch your ears till you understand them (1).

Ou mieux encore :

Failing to fetch me at first keep encouraged,
Missing me one place search another,
I stop somewhere waiting for you (2).

Si le quatrain a appris à Whitman la régularité graphique et par conséquent rythmique de son inspiration, le tercet, avec ses balancements intérieurs, expose brièvement et prophétiquement le Moi caché du poète : que nous réserve le distique, c'est-à-dire la juxtaposition de deux formules ?

Il arrive que le *distique* n'est autre qu'un quatrain ramassé en deux formules à l'intérieur desquelles se trouve un balancement symétrique ou antithétique :

Welcome is every organ and attribute of me / and of any man
hearty and clean,
Not an inch nor a particle of an inch is vile / and none shall be less
familiar than the rest (3).

(1) 1924, p. 72.

(2) *Id.*, p. 76.

(3) *Id.*, p. 26

Parfois, c'est un tercet, à cause d'un balancement à l'intérieur d'une formule :

With music strong I come, with my cornets and drums,
I play not marches for accepted victors only / I play marches for
conquer'd and slain persons' (1).

Il est rarement à l'état pur. Cependant, le distique étant le parallélisme élémentaire, il était fatal que, désirant isoler un balancement, synonymique ou antithétique, Whitman y fût amené. Veut-il, dès le début, formuler son attitude en face du monde ?

I loafe and invite and soul,
I lean and loafe at my ease, observing a spear of summer grass (2).

Distique parfait, le second vers reprenant le groupe rythmique *I loafe* grâce à *I lean* et naturellement à *and loafe*, où l'alliteration accentue encore le rythme. Remarquons aussi que le groupe rythmique du premier vers *and soul* est repris au second par *a spear* et *of sum* alliterés eux aussi.

Plus bas (3) :

She owns the fine house by the rise of the bank,
She hides handsome and richly drest aft the blinds of the window,
où le jeu subtil des voyelles indique le rythme fermé pour ainsi dire par le groupe rythmique de la fin de chaque formule :

by the rise of the bank
aft the blinds of the win...

Plus insinuant est le rythme du distique-définition :

I am he that walks with the tender and growing night,
I call to the earth and sea half-held by the night (4).

(1) *Id.*, p. 38.

(2) 1924, p. 24.

(3) *Id.*, p. 41.

(4) *Id.*, p. 32.

Le groupe rythmique *with the tender and grow* est repris au second vers : *to the earth* et *by the night*. Les sons *walks, tender, night* sont repris au second vers par *call, held, night*. Une autre formule-distique se trouve plus bas (1) :

I am he bringing help for the sick as they pant on their backs,
And for strong upright men I bring yet more needed help,

où le même groupe rythmique (v v —) et des rappels de sons et de mots font un parallélisme parfait.

On n'a pas été sans remarquer la qualité particulièrement poétique des distiques cités. Plus que du tercet encore, Whitman se sert du balancement rythmique offert par ce procédé pour s'exprimer paraboliquement, disons mieux symboliquement. Il y a, comme preuve de cette conclusion, un passage significatif, dans les *Brins d'herbe*, que nous citerons traduit :

Aveugle, aimant, hostile attouchement,
As-tu souffert à ce point de me quitter?

Départ suivi de près par l'arrivée, paiement perpétuel du prêt
perpétuel,
Riche averse et récompense plus riche ensuite.

Les germes prennent et s'accumulent... se tiennent sur le bord,
prolifiques et vitaux,
Paysages projetés, virils, grandeur nature et dorés (2).

Ce passage traduit, en trois balancements rythmiques (accentués par l'alliteration abondante) l'acte d'amour. Il est nettement symbolique. Il est, quoique l'on pense de l'inspiration, particulièrement réussi. Il est, en tous

(1) *Id.*, p. 49. On trouvera un essai de commentaire de ce passage dans *W. W., la naissance du poète*, pp. 446 et suivantes.

(2) 1924, p. 63.

cas, très whitmanien de forme comme d'imagination. C'est dans le balancement rythmique que le poète trouvait la voie à la poésie vraie.

Le balancement rythmique lui venait, d'ailleurs, spontanément dès qu'il formulait une pensée ou une émotion par écrit, car il *l'entendait* d'abord en lui et la *voyait* dans l'espace : il était orateur de plein air et la parole, pour lui, était non point une chose morte sur le papier, mais une réalité spatiale.

C'est pourquoi il reste, dans les *Brins d'herbe*, mainte formule isolée qui nous ramène à l'origine même de cette poésie (1). Comme, par exemple :

Clear and sweet is my soul... and clear and sweet is all that is
not my soul (2).

Ou bien :

I am not the poet of goodness only... I do not decline to be the
poet of wickedness also (3).

Formules qui, par leur balancement intérieur, forment en réalité des distiques.

D'ailleurs, y a-t-il, dans l'œuvre whitmanienne de 1855, une formule isolée ? Malgré les divers groupements tentés par le poète, et dont quelques-uns sont parfaitement réussis, les *Brins d'herbe* de 1855 forment un tout compact, une « continuité indéchirable » et c'est là notre troisième conclusion (4).

(1) Voir l'étude que nous avons tentée des Notes personnelles de Whitman. Voir surtout la conclusion sur la formulation whitmanienne, page 86.

(2) 1924, p. 26.

(3) *Id.*, p. 42.

(4) En liaison avec les conclusions se rapportant aux Notes. Voir page 92.

3/ Faisons l'expérience de la continuité lyrique des *Brins d'herbe* dès le début.

Le premier tercet déclare: « I celebrate myself »,

C'est moi que je célèbre

Et mes titres seront vos titres

Car il n'est pas atome de mon être qui ne soit atome du vôtre.

Le distique qui suit reprend à la première formule le mot *myself* du tercet sous la forme *soul*:

I loafe and invite my soul.

Je flâne et j'invite mon âme.

« Moi » et « mon âme » sont des termes interchangeables comme nous l'avons montré ailleurs (1).

Le quatrain qui suit reprend, dès la première formule, le mot *atome* qui forme le centre et le sens du premier tercet:

Ma langue, chaque *atome* de mon sang, formé de ce sol, de cet air, etc...

Le quatrain qui vient ensuite paraît sans liaison avec ce qui précède. Regardons-y de plus près:

Credos et écoles en suspens,

Remis à la petite place qui leur suffit, mais oubliés jamais,

Je les héberge, mauvais ou bons, je leur donne la parole à l'occasion,

Nature sans joug, avec l'énergie originelle.

Il est évident que, après avoir exposé son *Moi*, puis son âme, Whitman nous donne ici la définition de ces deux termes qui désignent une seule réalité:

Nature sans joug, avec l'énergie originelle

se rapporte, en effet, à « Je » de la troisième formule et signifie « Moi qui suis la nature sans joug... ». Mais il ne suffit pas qu'un mot repris ou rappelé continue le sens d'un groupement à l'autre. Il faut aussi que le

(1) W. W., *la naissance du poète*, pp. 400 et suivantes.

rythme se propage comme les vagues d'un mouvement ininterrompu.

Le groupe rythmique qui termine le premier tercet

as good belong to you

est exactement repris dans la première formule

I loafe / and invite / my soul

avec une légère précipitation rythmique au centre: v v — au lieu de v —, car il faut bien que, par le mouvement, le rythme acquière de l'élan, et c'est pourquoi le groupe rythmique v v — est si familier à Whitman. C'est ce que nous pourrions appeler le groupe de précipitation (1).

Le groupe rythmique qui forme la formule finale du premier quatrain

Hop/ing to cease / not till death

est reproduit par la formule initiale du quatrain qui suit:

Creeds / and schools / in abbey/ance.

Remarquons, ici encore, une modification au sein de la régularité: un élément de retardement au centre, v — au lieu de v v —, mais, par contre, un léger allongement à la fin.

Ces quatre groupements (le tercet *I celebrate myself*; le distique *I loafe*; le quatrain *My tongue*; le quatrain *Creeds and schools*) forment un tout rythmiquement et spirituellement homogène, ce qui a permis à Whitman,

(1) Groupe ou schème de précipitation: Whitman l'avait *entendu* souvent, car il est très fréquent dans la Bible:

He looseth the bonds of Kings and girdeth their loins / with
a girdle. (Job, 12, 18.)

Voir encore Psaumes, 47, 5 — 18, 15. Luc, 18, 26, etc...

plus tard, de les isoler en un poème auquel il a donné le numéro 1, qu'il a toujours dans l'édition globale des *Brins d'herbe*.

Il suffirait d'appliquer aux numéros suivants formant le « Chant de Moi-même » les mêmes analyses que précédemment pour se rendre compte de l'homogénéité des divers poèmes composant ce « Chant » (1).

Cette homogénéité est marquée extérieurement par la répétition au début des formules de la même forme. Un exemple nous en est fourni par les Litanies de l'herbe :

Un enfant a dit: Qu'est-ce que l'herbe?... (2)

« I guess » introduit les trois premiers balancements. Le quatrième se relie aux précédents par la forme simple « And now », bientôt suivie de « It may be », qui n'est autre qu'un rappel de « I guess ». Les Litanies de la Terre commencent par « Earth of the... ». Celles des Voix, par « Voices of the... ». Whitman pose ses balancements par des affirmations répétées comme « I know », « I hear », etc... Du geste, il indique les objets par le début des formules « This is... ».

Ses Catalogues-énumérations sont soutenus au début des balancements par les mots les plus simples : « The... », « And... », « Where... », « Again... », « Ever... », etc... Le participe présent lui sert aussi à introduire une formule nouvelle (3).

(1) Et encore ne sommes-nous amené à distinguer divers poèmes dans ce « Chant » que parce que Whitman lui-même nous y engage par sa division en numéros.

(2) Voir la traduction dans W. W., *la naissance du poète*, p. 457.

(3) 1924, 54.

Si les débuts des formules usent de ce procédé de répétition, il en est de même de la fin des formules. « Now » termine les quatre vers du quatrain :

There was never any more inception than there is now... (1)

« Bodies » termine le second vers du 6^e groupement (un distique) du poème des « Nageurs » et le même mot termine le premier vers du distique suivant. « Place » termine le tercet :

I resist any thing better than my own diversity
Breathe the air but leave plenty after me,
And am not stuck up, and am in my place (2),

et termine les trois vers du groupement suivant. « It shall be you » termine tous les vers des Litanies du Corps (3). Etc...

Les répétitions (les rappels) se font aussi d'un groupement à l'autre, repoussant toujours plus loin la résolution (4) du large lyrisme de Whitman. Citons le poème des « Vingt-huit Nageurs » : à la fin du premier tercet, nous avons l'expression « womanly life » repris au début du distique suivant par « She » qui revient au début du distique qui vient en troisième lieu. Celui qui se termine par « her » et « lady » est mis interrogativement au début du groupe qui suit. Jusqu'ici, un mystère a plané sur l'identité de la personne ainsi désignée. Or, au début du cinquième groupe, Whitman la désigne ainsi : « The twenty-ninth bather ». Nous la perdons de vue au sixième pour la retrouver au septième, « an unseen hand » et la voir agir au dernier :

Les nageurs ne savent pas qui se penche sur eux...

(1) 1924, 25. (2) Id., 38. (3) Id., 45.

(4) Au sens musical de ce terme.

C'est Elle, la mystérieuse présence, celle qui fait l'unité essentielle de ce poème en apparence dissocié.

De même, à travers ces formules affirmatives :

Je crois en la chair et ses appétits (1)

Je raffole de moi... (2)

Je suis un libre compagnon... (3).

à travers ces énumérations pittoresques :

L'esclave chassé... (4)

Serein sur le pont le capitaine... (5)

Le maire, les conseils, banques, tarifs, bateaux à vapeur, usines, etc., etc... (6).

une constante présence, ou du moins une voix constante se manifeste à nous, c'est Whitman lui-même :

Appel au milieu de la foule,

Ma voix, arrondie, large et finale (7).

On voit ce que la continuité lyrique du *Chant de Moi-même* comporte de variations. Dans une section unique, le lecteur-auditeur entend toutes les intonations de la voix humaine. Guidé par les indications de Whitman, il peut réciter, selon ses intentions, tel passage au premier abord déconcertant (8). Prenons,

(1) 1924, p. 44.

(2) *Id.*, p. 45.

(3) *Id.*, p. 55.

(4) *Id.*, p. 56.

(5) *Id.*, p. 60.

(6) *Id.*, p. 65.

(7) *Id.*, p. 64.

(8) Nous ne nous dissimulons pas la difficulté de cette pratique. Les lignes qui suivent notre affirmation « il peut réciter » ne prétendent pas à apporter toute la lumière. Rochette (*L'alexandrin chez V. Hugo*, p. 338) est trop pessimiste : « Le poète écrit dans le recueillement et le silence ; et tandis que dans sa conscience se déroulent les périodes rythmiques, nulle oreille humaine n'entre dans le secret de cette genèse du chant intérieur. Plus tard, ses alexandrins

par exemple, le passage qui devait venir dans l'édition définitive de l'œuvre sous le numéro 21 (1) :

Je suis le poète du Corps et je suis le poète de l'Âme,
Les plaisirs du Ciel sont avec moi et les peines de l'Enfer sont
avec moi...

Les premiers je greffe et accrois sur moi-même, les seconds je
traduis dans un langage nouveau.

Dans ce premier tercet, les mots, au premier vers,
de *Body et Soul*; au second vers, de *heaven et hell*; au
troisième, de *myself et de tongue* imposent au

seront lus par d'autres qui essaieront d'entrer en communion avec son âme; en réalité, c'est son âme à lui que le lecteur le plus fervent substitue à celle du poète; c'est avec sa voix qu'il se prononce... les vers conçus par un autre... »

Ce qui est peut-être vrai de l'alexandrin français l'est moins du verset whitmanien. La *récitation* d'une œuvre (surtout si elle est en langue étrangère) dont le rythme est aussi ondoyant et divers que celui-ci, sera *aidée* par les appareils enregistreurs. « Peut-être pourra-t-on, au cours de notre siècle, grâce à ce moyen scientifique, comparer objectivement et classer, selon leurs caractéristiques réelles, les innombrables *schèmes rythmiques*, que les peuples de Style oral encore spontanés continuent de réciter... » (Jousse, *op. cit.*, p. 205). Une fois mieux connus et classés, les schèmes rythmiques porteront en eux-mêmes la loi de leur récitation orale.

L'étude de ces schèmes rythmiques ne pourra être faite que d'une manière *comparative et expérimentale*. C'est une science nouvelle. Déjà M. Grammont a étudié le vers français de cette manière. Grâce à un appareil d'une grande précision, il a mesuré la *durée* des syllabes en centièmes de seconde; l'intonation traduite en notes musicales; l'intensité relative de chaque syllabe. Il a confié la diction des vers « à des personnes soigneusement choisies parmi les plus compétentes et les plus expérimentées ». (*Vers français*, p. 87.)

M. Landry, lui, donne le nom de ses récitants (*Théorie du Rythme...* page 383). Les résultats ainsi obtenus sont d'ailleurs soumis à un examen et discutés. Landry avoue qu'il ne « s'incline (même) pas toujours devant la majorité » (p. 384). Il faudra toujours un sens poétique que tous les appareils du monde ne sauraient fournir pour interpréter les résultats de l'expérimentation. C'est d'ailleurs ce que reconnaît Landry: « Il y a même un grand danger à abuser de l'appareil, qui détourne de l'observation, de l'introspection et du raisonnement » (p. 8).

(1) 1924, p. 41.

lecteur-récitateur par ce qu'ils ont de net (monosyllabes saxons, sauf *myself* dont les deux syllabes sont le leitmotiv de l'œuvre et, par là, acquièrent une importance primordiale) d'éviter toute recherche vocale, mais au contraire de marteler, en trois balancements précis, la traditionnelle antithèse du corps et de l'âme, du ciel et de l'enfer. Ce rythme simple est encore mieux marqué par les alliterations balancées de, au premier vers, *poet — poet*; au second vers, de *pleasures — pains*. Rythme encore soutenu, au dernier vers, par les deux mots *first — latter*. Whitman fait donc appel, ici, à un balancement essentiel, puisqu'il est dans l'esprit-même de tous les auditeurs et, peut-on dire, déjà dans leur oreille (*Body — Soul, pleasures — pains, first — latter...*) Il doit donc éviter toute nuance individuelle pour répéter les intonations collectives et, par là, être sur le même plan que « la masse ».

Déjà, le tercet qui suit élève d'un ton la voix récitante. Le premier vers lie les deux groupes :

Je suis le poète de la femme aussi bien que celui de l'homme,
mais, dès le second vers, la voix s'enfle et prophétise :

Et je dis qu'il est aussi grand d'être une femme que d'être
un homme,

pour conclure :

Et je dis que rien n'est aussi grand que la mère des hommes.

C'est donc à cette *conclusion* (la mère des hommes) que les cinq balancements qui précèdent tendaient à nous amener. Un certain étonnement doit se marquer, en même temps que la voix traduit l'importance d'une telle affirmation :

... rien n'est aussi grand que la mère des hommes.

Le tercet qui suit ne semble avoir aucun rapport logique avec ce qui précède :

I chant the chant of dilatation or pride...

La clef doit être fournie par la voix qui, ayant souligné « mother of men », retrouve la même intonation pour « dilatation and pride », marquant ainsi que l'orgueil du poète-récitateur vient du fait qu'il chante « l'homme et la femme » et la procréation (1).

Puis vient une parenthèse (que Whitman n'indique pas cette fois expressément : on sait son indifférence pour ces signes écrits) :

... êtes-vous le Président?

C'est une bagatelle...

Distique qui rompt la monotonie de trois tercets pseudo-philosophiques en posant une question au lecteur-auditeur, le ramenant ainsi dans l'*arène* (2), d'où avaient pu l'éloigner les formules précédentes. « Etes-vous Président? » « Pour moi je suis... », telle est la réponse de Whitman. En effet, le distique qui suit nous confie :

Je suis celui qui va compagnon de la tendre Nuit qui vient...

Et désormais, le ton change. Un hymne à la Nuit remplace les formules prophétiques du début :

Press close bare bosom'd Night — press close magnetic nourishing

Night

Night of south winds...

Le lyrisme whitmanien, de vague en vague, arrive à cette hauteur :

Nuit d'été folle et nue!

(1) Voir W. W., *la naissance du poète*, p. 446.

(2) Voir plus haut.

Alors, devant cette vision (nous n'avons pas quitté, on le voit, l'inspiration sexuelle), le poète laisse s'épancher le flot dyonisiaque. Sur les mots :

mad naked summer Night

la voix semble s'exaspérer, puis, par contraste, s'étaler en une onde calmée :

Souris ô Terre voluptueuse, à la fraîche haleine
Terre des arbres fluides et somnolents!
Terre du couchant effacé...

Et c'est l'incantation monotone, la psalmodie où la voix trouve, dans la musique des mots, des profondeurs et des sonorités voluptueuses :

Earth of shine and dark mottling the tide of the river!
Earth of the limpid gray of clouds brighter and clearer for
my sake!
Far-swooping elbow'd earth — rich apple-blossom'd earth!
Smile, for you lover comes.

Et les litanies se terminent par l'affirmation d'une union sexuelle entre la Terre et le poète, péroration qui rappelle la formule du début :

Je suis le poète du Corps, etc...

Ainsi, entre le mot *Body* du début et le mot *love* de la fin se développent des balancements et des vagues lyriques qui n'ont d'autre raison d'être que de relier et d'unir en une suprême identité les deux termes : corps et amour ne sont pour Whitman qu'une seule réalité (1).

On voit que, dans cette continuité lyrique du poème, Whitman a su mêler des intonations multiples qui évitent la monotonie du récitatif. La voix est l'instrument le plus subtil si elle sait, dans les mots et leurs balancements, se conserver et se propager : c'est le but qu'à demi consciemment s'est proposé Whitman.

(1) Voir W. W., *la naissance du poète*, deuxième partie.

Retrouver ses intonations et sa courbe sous les mots écrits, tel doit être l'objet de toute critique des *Brins d'herbe* de 1855. Par la suite, Whitman, devenu « homme de lettres » a véritablement écrit ses poèmes, les a divisés, leur a donné des titres, et essayé, par ces divers moyens artificiels, de se rapprocher de la poésie traditionnelle.

Mais, en ce qui concerne l'édition de 1855, toutes nos conclusions concourent à en faire une œuvre *vocale* correspondant à l'idéal de l'art oratoire tel que Whitman se l'imaginait, tel qu'il l'a consigné dans ses papiers intimes.

CONCLUSION — APPENDICE**I**

Entre ce qu'un écrivain veut et croit faire et ce qu'il fait réellement, il arrive qu'il y ait quelque différence. Le cas de Whitman est curieux, à ce sujet.

Dans ses Notes, dans ses écrits en prose, Whitman déclare qu'il crée un genre nouveau d'éloquence: pourtant les *Brins d'herbe* sont de la poésie.

Les *Brins d'herbe* sont de la poésie: pourtant ils contiennent tous les procédés de l'éloquence. Qu'est-ce à dire?

L'œuvre whitmanienne de 1855 pose donc le problème d'une création intermédiaire entre la Rhétorique et la Versification. Nous serions déroutés et, à l'instar de certains critiques, serions en droit de déclarer que l'œuvre whitmanienne de 1855 est un « monstre » si l'histoire de l'humanité n'offrait des exemples assez nombreux de cet intermédiaire. Eloignons d'abord une confusion possible: il ne s'agit pas ici d'une forme qui emprunterait à la prose oratoire d'un côté et à la poésie de l'autre leurs divers procédés. Une telle forme (qui existe, certes, dans toutes les littératures) est trop factice pour qu'un artiste spontané — Whitman, par exemple — tente de la réaliser et d'en user. Non: il s'agit bien d'un mode d'expression à part, ayant des caractères éternels, mais remettant en contact ces deux choses qui, dans toutes les littératures, ont une tendance

à évoluer séparément, le langage oral (ce que nous venons d'appeler rhétorique) et la versification. Disons de même dans les termes de Robert de Souza (1): « Il y a lieu pour la poésie de ne pas perdre même les formes communes aux autres modes du langage... Comment le poète ne s'emparerait-il pas de ce mouvement pour le rendre plus intense et par là plus efficace? » Ce contact sera rétabli, entre le langage et le vers, par des moyens indiqués succinctement: « une structure visible, un ton courant, une syntaxe facile, des rythmes musclés, et ce qu'on aurait tort d'abandonner à la seule éloquence: le souffle », toutes choses, notons-le, que Whitman a retrouvées en 1855, à un moment où, comme peut-être aujourd'hui en Europe, le vers demandait à renaître grâce à ce que de Souza appelle « l'action directe de la voix ».

Action directe de la voix. on ne saurait dire plus nettement: oubli des conquêtes prosodiques sur la spontanéité vocale du langage. Est-ce donc cela que l'exemple de Whitman, et les conseils des techniciens comme R. de Souza proposent aux poètes? Est-ce un tel retour en arrière? En ce qui concerne Whitman, il ne peut y avoir de doute, il a dit en mainte occasion ce qu'il considérait comme de la « grande poésie » (2). Citons un passage entre cent: « La poésie vraiment grande (tel le poème homérique, tels les Cantiques bibliques) est toujours le résultat d'un esprit collectif et non le privilège d'une minorité polie et choisie » (2).

(1) *L'Heure nous tient*, Paris, 1926, préliminaire, page 9.

(2) Holloway, *Uncollected*, etc..., p. 536.

Un autre passage nous confie que « le sommet de la littérature et de la poésie a toujours été la religion — et le sera toujours. Les Védas de l'Inde, les Nackas de Zoroastre, le Talmud des Juifs, l'Ancien Testament, le Koran, etc., jusqu'à Swedenborg » (1). On sait la signification large que Whitman donnait au mot de *religion*. Une note manuscrite en fournit les à-côtés : « Dans les temps primitifs, toute chose était poésie... c'est pourquoi les lois, la religion, la guerre, tout cela était l'apanage du poète... Bien qu'une division et une subdivision des sujets aient été faites depuis lors, cependant c'est encore la même chose : tout est sujet de poésie ». Cela revient à dire que, bien que l'évolution de l'humanité se soit faite dans le sens de la « subdivision », que de nos jours les lois, la guerre, soient des concepts et des pratiques distinctes de la religion, et que d'autre part le poète moderne se soit taillé une province personnelle où le législateur, le guerrier et le prêtre n'ont point accès, cependant « tout est sujet de poésie » au sens *homérique, biblique, védique* de ce mot.

C'est maintenant ce qu'il faut préciser. Disons-le de prime abord : à côté du langage évolué, c'est-à-dire de l'écriture (avec ses exigences de logique grammaticale et d'abstraction mathématique), Whitman conçoit et conseille un langage oral, transmis oralement, qui serait la poésie.

Historiquement, on voit que l'exigence de Whitman corespond à une réalité : il y eut toujours à côté de l'art

(1) Holl., p. 242, note.

codifié des vers une poésie *orale*, englobant les plus vieilles formules de l'humanité et les transmettant par la *voix*. Les poèmes homériques, les livres bibliques, les chansons de geste... sont les plus connus des récits oraux transmettant les plus chères traditions d'âge en âge. Ces poèmes coexistaient avec une littérature écrite. M. Guénon affirme que « l'enseignement oral des druides demeura toujours exclusivement oral, même à une époque où les Gaulois connaissaient sûrement l'écriture » (1). Chez les Berbères, où l'écriture est connue et d'usage courant, une tradition orale existe qui conserve des récits et des poèmes anciens (2). Nous voudrions faire remarquer que la poésie écrite tend à prendre partout la place de la poésie orale comme plus commode et plus stable: la chanson dite populaire n'existe plus que dans certains pays d'Europe où l'écriture est presque inconnue, partout ailleurs elle est remplacée par la romance ou la mélodie écrite, qui est un genre nouveau. Les Contes dits de grand'mère, transmis oralement des âges les plus lointains, disparaissent de nos campagnes. Il en reste dans quelques coins reculés des régions montagneuses qui ont conservé encore leur physionomie et ne parlent et n'écrivent le français que comme un langage appris récemment, presque comme une langue étrangère.

Nous savons, dans les Pyrénées-Orientales, des villages où de vieilles femmes, ne sachant ni lire ni écrire le français, racontent en catalan, sans y rien changer, de longues histoires de mystère, de Dieu, et d'amour.

(1) *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, p. 43.

(2) H. Basset, *op. cit.*, II et IV.

Chez les Basques aussi, jusqu'à ces derniers temps, il existait un genre oral extrêmement curieux de récitation orale que M. Hérelle a étudiée dans son livre sur la *Versification dramatique des Basques* (1).

Citons encore l'*izli* des Berbères du Moyen-Atlas, « courte poésie, ou plutôt courte phrase de prose rythmée, exprimant sous une forme imagée une pensée généralement assez simple... elle est destinée à être récitée seulement » (2). Ou, mieux, les *hadith* des populations du Sous, courts poèmes religieux dont le Poème de Çabi (3) n'est qu'une extension savante (par exemple, on y trouve des vers entiers *écrits* en arabe). C'est encore l'*ahal* des Touaregs (4), qui subsiste à côté de la littérature écrite importée par les Européens. C'est, à Madagascar, le *hain-teny*, encore vivant de nos jours, comme le prouve l'enquête menée par M. Paulhan (5). Et, même dans les pays nettement évolués, nous trouverions, à côté des genres fixes de la littérature écrite, des œuvres spontanées de *style oral* qui garantissent et préservent la souplesse du langage.

Comme le dit H. Basset (6) : « Dans une poésie qui n'est point fixée par l'écriture, dans laquelle les modèles ne durent que la mémoire d'une génération, une combinaison métrique peut disparaître à jamais ;

(1) Toulouse, 1921.

(2) H. Basset, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 339.

(3) Traduit par René Basset, *Journal Asiatique*, vii^e série, XIII, 476.

(4) H. Basset, *op. cit.*, pp. 371 et suivantes.

(5) Paulhan, *Les hain-teny merinas*, 1914. Livre tout à fait remarquable à ce sujet.

(6) *Op. cit.*, pp. 313, 314....

par, contre, de nouvelles peuvent naître tous les jours. Une telle poésie conserve toute sa souplesse; devient-elle littéraire: elle s'enferme à jamais dans des cadres rigides ». Disons cependant qu'en effet, si une combinaison métrique peut disparaître, ce qui ne disparaît point, mais au contraire est conservé et transmis, c'est la souplesse du langage soumis à la plus charmante variété par le commerce intellectuel des hommes entre eux. Il semble qu'un instinct de conservation pousse la poésie à se retremper, à de certains moments, dans sa source qui est le langage parlé par le peuple.

Quelques exemples suffiront ici, puisqu'il ne s'agit que d'indiquer les conclusions auxquelles nous a conduit l'étude d'une œuvre particulière, quitte à reprendre plus tard ce sujet qui est nouveau.

Toute notre poésie des troubadours, malgré la fixité des formes où elle se coulait, conserve la trace de la voix qui la chantait. On peut dire d'elle ce que Paul Valéry dit du lyrisme en général (1): « Le lyrisme est le genre de poésie qui suppose la voix en action — la voix directement issue de ou provoquée par — les choses que l'on voit ou que l'on sent comme présentes... La présence de la voix explique la littérature première... »

Villon reste un poète très vivant, parce que sa voix et avec elle la voix humaine se plaint dans ses vers:

Frères humains qui après nous vivez
N'avez les cœurs contre nous endurcis;
Car si pitié de nous pòvres avez
Dieu en aura plus tôt de vous mercis.

(1) *Commerce*, numéro de l'été 1929. Ces notes sont d'autant plus curieuses du point de vue qui nous occupe qu'elles viennent d'un poète dont l'œuvre trahit peu la voix. Nous sommes moins étonnés lorsque Whitman ou Paul Claudel disent les mêmes choses.

Au xviii^e siècle, La Fontaine sauvegarde la souplesse vocale du vers français : comme dans la conversation la phrase est modelée par le souffle (l'émotion) dans la fable de La Fontaine le vers est modelé par la vision qui s'exprime (1). Le héron exige deux alexandrins :

Un jour, sur ses longs pieds, allait, je ne sais où,
Le héron au long bec, emmanché d'un long cou,

où le souffle vocal se répartit en vagues successives qui dessinent l'animal à nos yeux.

Au contraire, les groupes de souffle, plus courts, plus rapides, dessinent un tableau différent dans ces vers :

Je vois fuir aussitôt toute la nation
Des lapins qui, sur la bruyère,
L'œil éveillé, l'oreille au guet,

S'égayaient et de thym parfumaient leur banquet.

Tous les effets cherchés par La Fontaine dans ses changements de rythme, ses enjambements, ses monomètres... sont du domaine de la conversation, de la conversation animée sans doute, et émotive, mais de la conversation et non du langage *écrit* (2).

Le charme qui émane de la poésie de La Fontaine vient de la présence secrète de la voix que nous retrouvons par une récitation intelligente. Ce même charme se retrouve dans certains poèmes de Chénier, de Lamartine, de Musset, de Hugo parfois. Les innovations ou les tentatives actuelles ne tendent à rien moins qu'à réintroduire la voix dans les vers. Anatole France disait déjà : « C'est le malheur de notre poésie d'être trop littéraire, trop écrite » (3).

(1) Par le souffle mesuré.

(2) Voir ces effets dans Grammont, *Le Vers Français*, à divers endroits de la discussion.

(3) *Le Temps*, 21 décembre 1890.

Des écrivains comme Paul Fort, Francis Jammes, Paul Claudel, Jules Romains ont instinctivement accordé leur lyre aux intonations de la voix :

Mon Dieu, conservez-leur ce tout petit enfant,
Comme vous conservez une herbe dans le vent.
Qu'est-ce que ça vous fait, puisque la mère pleure,
De ne pas le faire mourir là, tout à l'heure,
Comme une chose que l'on ne peut éviter?
Si vous le laissez vivre, il s'en ira jeter
Des roses, l'an prochain, dans la Fête-Dieu claire... etc. (1).

Paul Fort a recours, pour recréer avec nos mots et nos expressions usés la souplesse du vers, aux procédés de la chanson populaire qui conserve intacte l'intonation des voix qui la chantaient :

Un beau régiment s'en allait à la guerre. Y aura des cloches bientôt.

Y en avait un devant tout couvert d'or brillant qui ne reviendra pas.

C'était le fils du Roi qui aimait la bergère qui voulait l'épouser, etc... (2).

Parfois, chez lui, l'élan lyrique n'est autre chose qu'une ivresse vocale. On connaît son « Premier rendez-vous » :

Ivresse du printemps! et le gazon tourne autour de la statue de Voltaire — Ah! vraiment c'est d'un beau vert, c'est très joli, le square Monge, c'est, quand j'y songe, un beau coin de l'univers — Ivresse du printemps et le gazon tourne autour de la statue de Voltaire.

Nous citerons une autorité précieuse en la matière, M. Maurice Grammont, qui reconnaît (3) que « si les écoles poétiques du dernier quart de siècle qui ont éprouvé avec tant de raison le besoin de rajeunir notre

(1) F. Jammes: *Prière pour qu'un enfant ne meure pas*.

(2) *Anthologie des Ballades françaises*, p. 9.

(3) *Petit traité de versification française*, 5^e édition, p. 15.

versification, l'avaient étroitement modelée sur la prononciation contemporaine, cette simple réforme les aurait peut-être menées au but qu'elle n'ont pas atteint ».

On voit donc de quel secours les études et les résultats phonétiques devraient être au poète.

Le besoin de remodeler le vers français sur la voix est au centre de toute l'œuvre de Paul Claudel.

Il est aussi au centre de l'œuvre de maints poètes britanniques, ainsi que le reconnaît, entre autres critiques, Miss Mona Swarm (1): « L'invention de l'imprimerie est un bienfait mixte. L'héritage splendide de notre littérature, maintenu auparavant au moyen de l'oreille et de la voix, fut enfermé dès lors dans le texte, et les yeux et la vision s'emparèrent de la souveraineté du son. Aujourd'hui, en Angleterre, un grand mouvement commence pour remédier à cet état de choses et pour chercher à rétablir l'esprit troubadour. Mais il nous manque des méthodes; la voix du jongleur a été muette si longtemps que nous ne savons où la retrouver. »

S'il manque des méthodes, en effet, il ne manque pas de procédés pour retrouver, sous les clichés d'une prosodie stéréotypée, la vivante diversité de la voix humaine. Paul Fort imitait le folklore, Robert de Souza reconnaît que « le chansonnier des rues remplit encore une des missions du poète » (2), les poètes anglais se tournent vers les ballades, les berceuses, les

(1) *Premier Congrès du Rythme*, Genève 1926., p. 268.

(2) *L'heure nous tient*, p. 10.

nursery-rhymes, formes primitives où ils retrouvent intacte la voix des siècles. Voici d'Hilaire Belloc un rythme de danse chantée :

Do you remember an inn
 Miranda,
 Do you remember an inn?
 And the tedding and the spreading
 Of the straw for a bedding,
 And the fleas that tease in the High Pyrenees,
 And the wine that tasted of the tar?
 And the cheers and the jeers of the young muleteers,
 Do you remember an inn, Miranda,
 Do you remember an inn?

De Chesterton, voici une marche :

Strong gongs groaning as the guns boom far,
 Don John of Austria is going to the war,
 Stiff flags straining in the night-blasts cold,
 Torchlight crimson on the copper kettle-drums, etc...

De Kipling, on citerait vingt ballades dont le rythme n'est autre que celui de la voix qui récite, chante, se plaint, triomphe (1) :

If England was what England seems
 An' not the England of our dreams,
 But only putty, brass, an' paint,
 'Ow quickly we'd drop'er. But she ain't!

Des poètes plus intimes, comme de la Mare, Masfield, ont cultivé, à la manière de leur grand prédécesseur Wordsworth, la simplicité de l'expression dont le charme essentiel vient de l'intonation qu'elle cache. Mais celui qui, en Angleterre, a le plus fait pour rendre « vocal » (comme dit Whitman) le vers traditionnel est certainement Robert Browning, dont l'influence sur la poésie moderne est encore à déterminer. Il est le créateur d'un genre (2) dont la raison d'être est

(1) Refrain de *The Return, the Five Nations*.

(2) Avant lui, Tennyson l'avait pressenti dans *Ulysses, Rispah, The miller's daughter* et Robert Burns dans *John Anderson my Jo...*

précisément la *voix* de celui qui s'exprime : le monologue dramatique. *Andrea del Sarto*, *My last duchess* sont les plus connus parmi les poèmes de ce genre. Mais, même ceux qui, comme *Pippa passes* ou *Paracelsus*, comportent plusieurs personnages, tirent leur originalité du style vocal dont s'est servi Browning. Sa méthode consiste à révéler progressivement une âme par le vers-conversation que la bouche prononce. Il se débarrasse des formes de rhétorique qui lient, dans le discours, la description, le conte, les idées entre elles. Il retrouve la soudaineté de la conversation ; il supprime, pour plus de vivacité, la réponse de l'interlocuteur ; la réaction émotive de celui-ci n'est marquée que par une intonation de la voix du parleur.

Au lieu de la strophe cimentée par les moyens ordinaires du discours, comme dans celle-ci d'Edmund Spenser (1) :

So forth issued the seasons of the years:
First lusty Spring all dight in leaves of flow'rs
That freshly budded *and* new blooms did bear,
In which a thousand birds had built their bow'rs
That sweetly sung to call forth paramours,
And in his hand a javelin he did bear,
And on his head (*as fit for warlike stoures*)
A gilt engraven morion he did wear,
That as some did him' love, so others did him fear.

Browning offre ceci :

Oh, Sir, she smiled, no doubt,
 Where'er I passed her; but who passed without
 Much the same smile? This grew; I gave commands,
 Then all smiles stopped together. There she stands
 As if alive. Will't please you rise? We'll meet
 The company below, then (2).

(1) *Faery Queene*, VII, VII.

(2) R. Browning, *My last Duchess*.

L'influence de Browning a été grande sur des poètes comme Kipling, Alfred Noyes, Thomas Hardy, William Ernest Henley, Arlington Robinson, surtout ce dernier dont l'œuvre consiste surtout en « monologues dramatiques » visiblement inspirés de ceux de Browning avec peut-être une acuité plus grande d'introspection (1).

Citons enfin, pour clore notre exposé, le cas d'un Américain, Robert Frost, dont la poésie n'est pas faite d'autre chose que de la ligne vocale la plus fine, la plus ténue et souvent la plus prosaïque d'apparence :

I didn't make you know how glad I was
To have you come and camp, here on our land.
I promised myself to get down some day
And see the way you lived, but I don't know!
With a houseful of hungry men to feed
I guess you'd find... I seems to me
I can't express my feelings any more
Than I can raise my voice or want to lift
My hand (oh! I can lift it when I have to).
Did you evér feel so? I hope you never (2).

Il n'est possible de donner à ces vers leur qualité poétique (c'est-à-dire de les différencier nettement de la prose) que par l'intonation du lecteur qui fait revivre l'intonation de la « vieille domestique » s'exprimant avec la lassitude voisine de la folie (3).

Le cas de Robert Frost est un cas extrême : le dépouillement auquel il s'est livré des procédés de la

(1) Dû à son éducation puritaine qui a tourné son intérêt vers les choses de l'esprit et l'a entraîné à voir clair dans les bas-fonds de l'âme humaine.

(2) *A servant to servants, North of Boston.*

(3) Le charme de R. Frost échappera à quiconque ne cherchera pas dans ses poèmes la voix humaine, à qui n'aura pas perçu dans le parler de la Nouvelle-Angleterre (où Frost a vécu) une *courbe* et un *timbre* particuliers.

continuité lyrique va encore plus loin que celui de Robert Browning. A ce point de vue, aucun de nos poètes français (sauf peut-être La Fontaine) n'est allé aussi loin.

II

Nous espérons avoir amené le lecteur à poser la question de l'origine et du développement du rythme poétique: ayant touché du doigt, dans les Notes et l'œuvre écrite de Whitman, la *formulation initiale* et la double loi de la *juxtaposition et de la continuité*, on est en droit de demander: « Peut-on induire de ce cas individuel au fait collectif, peut-on appliquer ces deux lois à la naissance et au développement du lyrisme humain » ? Fondons-nous sur la psychologie du langage: « Chaque individu recommence pour son compte le chemin qu'a fait la race tout entière. Seulement, il marche avec la rapidité de l'éclair comparé à l'humanité... » (1).

Si donc l'étude des Notes et d'un livre particulier nous ont permis d'aboutir aux deux lois de la *formulation initiale* et de la *juxtaposition-continuité*, nous allons tenter de les appliquer à la naissance et à l'évolution du lyrisme poétique, en précisant dès l'abord que le problème se complique du fait que, cette fois,

(1) Whitney, *op. cit.*, p. 230.

il s'agit d'une période très longue de siècles, tandis qu'avec Whitman il s'agissait d'une existence limitée et, même dans cette existence limitée, d'un nombre très restreint d'années. Quant aux matériaux, quelle différence! Nous n'avions que des manuscrits relativement brefs et un livre de 80 pages. Nous avons désormais toute la poésie de l'humanité dans son infinie manifestation. La tâche est formidable. Nous ne voudrions qu'indiquer une méthode et, par quelques résultats précis, préparer de futures recherches.

I. — Formation initiale

Le plus ancien manuscrit que nous ayons de Walt Whitman relatif à ses premiers essais de poésie est daté de 1847 (1). A cette date, Whitman était rédacteur en chef du *Daily Eagle* de Brooklyn. Les articles qu'il écrivait dans ce quotidien (2) sont de la prose la plus plate et si quelque image en vient rompre la monotonie, elle ne se dégage jamais de la plus prosaïque banalité.

Au contraire, ce manuscrit trahit une personnalité exceptionnelle. Dans la première partie du Carnet manuscrit qui nous occupe, se lisent des maximes, des exhortations, des aveux :

Be simple and clear — Be not occult.

.....
Great latitude must be allowed for others.

.....
I will not be a great philosopher... but I will take each man
and woman of you to the window and open the shutters...

(1) *Ms Cong. Lib.*

(2) *The gathering of the forces* by Walt Whitman, edited by Cleveland Rodgers and John Black, New York, 1920.

La seconde partie du *Carnet* renferme une série d'affirmations non moins précises. Une chose différencie celles-ci de celles-là : elles sont typographiquement alignées comme des vers :

I am the poet of the body
And I am the poet of the soul
I go with the slaves of the earth...
I am the poet... (1).

Et voici, immédiatement après cet avertissement, une véritable strophe :

Have you supposed it beautiful to be born?
I tell you I know it is just as beautiful to die;
For I take my death with the dying
And my birth with the new-born babe.

Les deux parties du manuscrit sont séparées par quelques feuillets blancs.

Le passage de la première à la seconde partie marque la conscience que la *formulation* d'une pensée spontanée est le vers autour duquel se développera, comme un nimbe, la poésie.

On peut donc dire que c'est par *hasard* que Whitman est devenu poète (2).

Whitman étant pris comme type humain, nous croyons pouvoir dire : c'est de la même façon que l'homme s'est aperçu que la formulation initiale (ou spontanée) par le langage d'une pensée précise était une chose exceptionnelle, mystérieuse et charmante : la poésie, ou plus exactement le vers, car c'est du *vers isolé*, puis doublé, triplé, quadruplé, enfin développé en poème par les lois du Discours que la poésie est née.

(1) Voir ce que sont devenues ces lignes dans l'œuvre définitive : 1924, 29.

(2) On trouvera dans W. W., *la naissance du poète*, le processus psychologique de « ce coup de hasard ».

Il nous resterait à retrouver, si pareille découverte était possible, à quelles occasions l'homme primitif se servant du langage (comme Whitman dans le *Daily Eagle*), pour l'usage pratique de chaque jour, le *condensait* parfois en formules précises qu'il n'appelait pas « vers », mais qui devaient le devenir à mesure que l'homme s'apercevait de la force et de la beauté des mots (comme Whitman dans ses Carnets restés manuscrits).

Il nous semble que tout le problème de la naissance de la poésie est là. Essayons de voir comment a pu se faire cette *condensation* et comment elle a acquis la *valeur exceptionnelle* qu'un *vers* possède toujours (1).

I. — CONDENSATION. C'est un phénomène très étudié par les psychologues et les sociologues. Fr. Paulhan, dans son petit livre sur *La double fonction du langage* (2) insiste beaucoup sur « cette force parfois singulière qui s'installe, qui se fixe dans les mots, qui leur donne une efficacité variable à divers égards, mais parfois irrésistible et suprenante... » Et Paulhan ne tarde pas à reconnaître que le mot ainsi chargé de sens (on pourrait dire le mot-force) doit sa qualité à une organisation sociale qui *condense* en lui une synthèse de notions ou de désirs où se reconnaît la collectivité. Chez Whitman, il est intéressant de remarquer que souvent la condensation s'est opérée sur des mots

(1) Surtout sur les esprits peu cultivés, mais l'homme primitif avait toute la spontanéité et la fraîcheur d'un enfant qui apprend les premières lignes de poésie.

(2) A partir de la page 28.

désignant sous sa plume le rêve d'une humanité parfaite (*adhesiveness Comrades...*).

Ce phénomène social est observable dans l'histoire des peuples. (Liberté, Égalité, Fraternité restent dans l'esprit des Français comme un résumé parfait de la Révolution de 1791.) Chez des peuples non évolués où certains rites sociaux (le plus souvent religieux) s'accomplissent dans le silence par le geste et la danse collective, il subsiste des mots dont le sens exact a été perdu, mais qui opèrent, quand ils sont lancés en pleine cérémonie rituelle, avec une force surprenante: le mot est répété, crié, hurlé, et semble imprimer à la danse du groupe un élan renouvelé (1).

Il va de soi que la condensation se produit aussi et plus aisément sur un « geste propositionnel » que sur un mot isolé. En effet, le mot isolé n'existe que conventionnellement: c'est l'écriture grammaticale qui apprend aux enfants à séparer la proposition parlée en mots isolés ayant un rôle grammatical. Comme le dit Lévy-Bruhl, « l'unité réelle et vivante, ce n'est pas le geste ou le signe isolé, non plus que le mot, mais la phrase » (2).

(1) Voir, à ce sujet, F. G. Speck, *Ceremonial Songs of the Creek and Yucchi Indians*, University of Penn. 1911. On y verra qu'il n'est même pas besoin de mots pour opérer ainsi: des interjections traditionnellement transmises y suffisent. Voir aussi, de H. Hubert et M. Mauss, dans *L'Année Sociologique*, un long article: « La théorie générale de la Magie » (VII, pp. 1 à 146). Nous y lisons que « les prières se réduisent aisément à la simple mention d'un nom divin ou démoniaque ou d'un mot religieux presque vide... Les charmes mythiques finissent par se borner à la simple énonciation d'un nom propre ou d'un nom commun... », page 51. Prières ou charmes magiques se sont condensés en un mot unique.

(2) *Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 180.

Comme les enfants ou les peuples non évolués, « la pensée marche en s'appuyant » (1) sur les gestes propositionnels transmis *oralement*, ce qui revient à dire en *formules*. M. Jousse, entre autres, fait grand cas, du point de vue qui l'occupe de la psychologie de la Récitation, de ces formules qu'il nomme des « clichés propositionnels ».

« C'est dans ces clichés propositionnels oraux transmis à ses membres par chaque milieu social que la presque totalité des hommes de notre planète insère ses incommunicables attitudes mentales profondes et se donne ainsi l'illusion de les manifester aux autres. » (2).

Les incommunicables attitudes mentales profondes... c'est peut-être beaucoup dire. Mais c'est dans la « formule » certainement que l'humanité, dès ses débuts, a résumé et transmis « les traits essentiels de sa psychologie », pour citer Paul Claudel, qui définit le vers d'une façon qui peut résumer la conclusion à laquelle nous tendons : « la stylisation du langage et l'étalon de notre attitude sonore » (3). Du moins, le vers primordial est-il cela, chez l'homme primitif comme chez Walt Whitman.

II. — Or, cette FORMULATION INITIALE, résultat de ce que Claudel appelle heureusement « une certaine tension spirituelle », a eu, du fait même de cette origine, une exceptionnelle valeur dans le nombre des valeurs

(1) Vendryes, *op. cit.*, page 78.

(2) Jousse, *op. cit.*, p. 60.

(3) *Positions et Propositions*, N. R. F., 1928, p. 18.

sociales, et, pour emprunter à un poète moderne le titre même dont il caractérise ses vers, nous dirons que les formules sonores, « isolées par du blanc » quand on les écrivait, étaient des « charmes » (1).

Ici, nous trouvons se rejoignant les témoignages des psychologues, des sociologues, et des poètes. « Les mots d'une formule magique ont pu passer pour être efficaces par eux-mêmes, agir directement sur les choses et sur les gens, non point par leur sens ou même par leur suggestion, mais par une sorte de force occulte et d'influence physique directe » (2). F. B. Gummere, étudiant les formes primitives de la poésie (3), remarque que les *formules* exprimant le deuil d'une personne avaient « une vertu magique ». La *formule* répétée par le groupe social « par contagion » créait la poésie (4). Cette contagion n'était possible que s'il y avait croyance collective, où, pour parler comme les sociologues, « synthèse collective » (5). Cette attitude se retrouve encore dans les peuples dits primitifs, qui vivent toujours dans le merveilleux, comme les Berbères de l'Atlas, les tribus africaines, les Indiens des Etats-Unis d'Amérique, ou, plus simplement, dans les coins d'Europe où l'écriture n'a pas encore pénétré réellement, apportant avec elle la vérité sur le langage

(1) Paul Valéry, *Charmes*, N. R. F., 1926.

(2) Paulhan, *op. cit.*, p. 39.

(3) *Democracy and Poetry*, Boston, 1911, p. 187.

(4) *Id.*, p. 283. Un exemple typique de cette contagion est fourni par M. Paulhan dans son étude des *hain-teny merinas*, pp. 53 et suiv. La formule initiale chez les Malgaches s'appelle *ohabolana*, que M. Paulhan traduit: « proverbes, vers types, ou mots exemples ».

(5) H. Hubert et M. Mauss, *op. cit.*, p. 125.

dont la vertu magique a dû se réfugier dans « la poésie pure » (1).

Pour prendre quelques exemples: la formule de deuil, que Gummere met exclusivement à l'origine de la poésie (2), se retrouve chez les Berbères: « Ce sont des improvisations en phrases rythmées; des lamentations entrecourent l'énoncé des vertus du mort... beaucoup de formules en tout cela; ce qui facilite le travail d'improvisation... » (3). Beaucoup de formules... c'est-à-dire des vers au sens de « gestes propositionnels » condensés, formules autour desquelles le récitant improvise, ce qui, ainsi que nous le verrons plus bas, donne naissance au verset, au poème. C'est ce qui se passe en Corse, où les vocératrices ont à leur disposition un certain nombre de formules stéréotypées autour desquelles elles improvisent: ces formules sont proprement les vers primitifs.

Mais il n'y a pas que la mort et le deuil qui ont été la cause de cette formulation: en général, tous les rites collectifs: guerre, danses, jeux et jusqu'aux énigmes ou devinettes qui occupent les loisirs des soirées, dans les milieux ethniques. « La danse s'accompagne toujours d'une phrase psalmodiée par l'un ou l'autre et répétée par tous. La phrase peut n'avoir qu'une vague signification ou venir de si loin dans le passé que son sens s'est perdu... » (4). Ainsi s'exprime un voyageur qui a regardé de près les peuplades nègres du Congo.

(1) « Incantation », dit R. de Souza commentant Henri Brémond, *La Poésie pure*, page 199 et *Magie mystique*, page 200.

(2) *Op. cit.*, p. 157.

(3) Basset, *op. cit.*, p. 322.

(4) *L'Illustration*, 26 octobre 1929.

Dans le Rif (1), la cérémonie du mariage a fait naître des *izran*, c'est-à-dire des formules rythmées qui se récitent encore aujourd'hui. « Les femmes ne chantent pas plus de deux ou trois vers, puis regagnent modestement leurs places au milieu des youyous et des coups de fusils » (2).

Chez les Kabyles, il existe une catégorie de poètes professionnels qui sont les dépositaires des formules incantatoires. « Comme les marabouts, ils se croient des droits supérieurs à ceux de leurs concitoyens; comme eux, ils sont vindicatifs et lancent leur malédiction contre ceux qui font mine de ne pas reconnaître suffisamment ces droits » (3). Cette catégorie privilégiée d'hommes a dû exister dans tous les milieux ethniques. Ils ont été à la fois les conservateurs et les transmetteurs des formules initiales dont les poètes (au sens actuel du mot) se sont emparés lorsque l'écriture s'est répandue et qu'une réglementation précise a pu intervenir et créer des « prosodies » diverses. « Dans les textes védiques, des plus anciens aux plus récents, le mot de brahman, au neutre, veut dire prière, formule, charme, rite, pouvoir magique ou religieux du rite.... » (4).

Le vers primitif vient donc du geste rituel, car « tout

(1) Sur cette question, voir Biarnay, *Notes sur les Chants populaires du Rif*.

(2) *Id.*, p. 28.

(3) H. Basset, *op. cit.*, pp. 328-29.

(4) H. Hubert et M. Mauss, *op. cit.*, p. 117.

geste rituel comporte une phrase » (1), et s'il est exact, comme nous le pensons, que le geste rituel a pour cause le mystère qui environne l'humanité, mystère avec lequel l'homme a toujours désiré correspondre par un élan de son être, nous dirons, en dernière analyse, que le vers primitif est un effort pour toucher (la voix est le geste sonore de l'humanité) le surnaturel derrière les phénomènes visibles de la nature (2).

(1) *Id.*, p. 54.

Il y a, dans les Pyrénées-Orientales, de vieilles gens (appelées *senyadors*, faiseurs de signes) qui savent par cœur des prières faites de formules successives, parfois sans lien apparent, douées du pouvoir de guérir. M. J. S. Pons en cite de très curieuses (*Revue Catalane*, 15 février 1913). Certaines portent tous les caractères de la poésie, rythme et rimes s'y retrouvent. Ces prières remontent très haut. En voici une, pour guérir du rhume :

*A la font de la Verge Maria
Tres nines hi havia;
La una filava
L'altre cusia
Y l'altre dels cops d'ayre curava.*

La prière pour guérir les maux de ventre est aussi très caractéristique des rythmes populaires :

*Nostre Senyor Sant Pere y Sant Joan
Per un camí s'en van.
Troben un hostal.
Hoste bo y hostessa mala.
Llit moll y poca polla,
A baix, al fonso de l'escala.
Peus y caps y punta d'ala.
Ves-t-en mal de ventre puix que Deu ho mana.*

Toutes ces incantations sont accompagnées de signes, de gestes rituels. Nous les avons entendues et vu les signes.

Sur l'autorité des formules-proverbes, voir aussi Paulhan, *Hain-teny merinas*, pp. 66 et suiv.

(2) H. Hubert et M. Mauss (*op. cit.*, pp. 113 et suiv.) nous expliquent que chez les Hurons le pouvoir mystique d'agir sur la nature s'appelle *orenda* et que « justement le nom huron de la formule orale n'est, autre qu'*orenda* » et plus bas que pour les Iroquois, « la cause par excellence c'est la voix ».

N'est-ce pas en ce sens que Paul Claudel dit que « le vers devient un moyen d'interroger l'inconnu, il lui fait une proposition, il lui offre une condition sonore d'existence ».

Claudel ajoute : « C'est sur ce couple alterné d'une proposition et d'une réponse que reposait jusqu'à ces derniers temps toute la prosodie française ». Ce principe de la *réponse* à la formule initiale nous conduit à la deuxième loi qui est :

II. — Juxtaposition, Continuité

Nous avons assez longuement montré par quelle démarche de l'esprit la formule initiale se dédouble, se multiplie, se développe en poème chez Whitman. Nous voudrions simplement indiquer, ainsi que nous venons de le faire pour la première loi, que nous avons là, en raccourci, la démarche par laquelle la formule magique est devenue la poésie des temps modernes.

Il convient d'abord de faire remarquer une chose : si avec la formule initiale nous saisissons véritablement la génération spontanée du vers, avec la seconde loi nous entrons vite dans la période artificielle de la poésie. Par exemple, les vers védiques groupés en strophes, « dont la plupart très simples se composent d'une même sorte de vers et dont presque aucune n'est libre, ni compliquée » (1), sont déjà des créations de spécialistes, « l'œuvre de prêtres travaillant en vue de fins rituelles » (2). Pour citer un autre exemple, que se

(1) Meillet, *Origines indo-européennes des mètres grecs*, p. 17.

(2) *Id.*, p. 18.

passa-t-il dans les premiers siècles du christianisme, époque où la poésie classique de Rome subissait une éclipse d'où devait naître la poésie romane? Les historiens nous le disent, et les exemples concrets que nous avons (1) le prouvent: des lettrés, des moines, « luttant contre un latin inepte, devenaient les porteurs de torche d'une littérature indigène... Proverbes et Contes populaires, volkslied, chantés dans les rues, refrains des plus humbles ménestrels, fables venues des pays lointains — c'est le travail des moines. » (2) qui les couchaient sur le papier en les « normalisant ».

Pourquoi les rythmes de certaines poésies populaires ont-ils atteint une fixité qui est en désaccord avec la souplesse des récitations orales? Pourquoi sinon parce que, malgré la liberté des improvisations auxquelles se livrent les Récitants, des règles *écrites* sont venues fixer en strophes ou laisser la formulation initiale (3)? Ces Récitants forment, d'ailleurs, une caste à part et, dans de nombreux milieux ethniques, sont des professionnels de la versification. « Ils ont leur éducation spéciale; ce ne sont pas des ignorants, ils ont appris leur métier » (4).

Le métier consiste à savoir amplifier la formule magique qui a pu, d'ailleurs, passer dans le peuple sous forme de proverbe, de maxime, ou de refrain chanté (5):

(1) Voir *Cambridge songs* (des spécimens en sont donnés par Schulyer Allen, dans *The Romanesque Lyric*, p. 319, etc...). Voir aussi *Oxford Book of Latin verse* de H. W. Garrod.

(2) *The Romanesque Lyric*, pp. 266-267.

(3) H. Basset, *op. cit.*, p. 313, etc...

(4) Ainsi parle Darinesteter, cité par Jousse, *op. cit.*, p. 147.

(5) Nous voudrions indiquer en passant que la *fable*, genre populaire, nous semble une amplification pure et simple de la formule magique qui préservait l'homme des bêtes mauvaises et se conciliait le monde animal. Van Gennep (*Formation des légendes*) y voyait déjà un reste du totémisme.

on citerait mille exemples à ce sujet, surtout puisés dans le pays des proverbes par excellence, l'Espagne, où le paysan parle encore par maximes, par aphorismes, où s'est conservée l'antique sagesse et — il faut le dire — l'antique magie.

Si le contenu ne rappelle plus l'incantation, le rythme s'est perpétué, avec son parallélisme facile. Des dispositions rythmiques comme :

Man proposes God disposes

se retrouvent dans tous les pays :

Quien trabaja tiene allaja,

et surtout en cette Espagne où le parallélisme rythmique de l'Orient a laissé des traces profondes (dans l'exemple précédent, le mot *allaja* est d'origine arabe). Le peuple pense et s'exprime selon les schèmes les plus larges et il lui arrive de modifier même le mot pour le forcer à cadrer avec un schème traditionnel :

Arrebóles a la noche

A la mañana son con sol(e)

où, pour réaliser le chiasme, ce schème universellement employé pour sa facilité à renfermer et à clore la formule (qui prend grâce à lui un air dogmatique rappelant son origine) [1] ; le peuple a ajouté l'*e* à *sol* qui devant se trouver à la fin (*arrebóles*, l'élément antithétique se trouvant au début) devait nécessairement assonancer avec *noche*.

1	2
Arrebóles	a la noche
2'	1'
A la mañana	son con sole

(1) *Fierent li un li altre le défendent* (Chanson de Rolland)

Fragile corpus animus sempiternus movet (Cicéron).

Je l'évite partout, partout il me poursuit (Racine).

On trouverait, à l'origine de la littérature espagnole prise comme type, de véritables collections de proverbes, maximes, retenant dans leur brièveté rythmique tout un passé lointain où la poésie retrouve, à l'occasion, une nourriture solide. Citons les *Proverbios en rima* (1), et surtout les *Proverbios morales* du rabbin Sem Tob, qui enclot avec un art subtil les images orientales dans la brève précision d'un espagnol rythmé :

La bestia desque farta,
Una de otra non cura;
El ombre rroba y mata,
Desque farto se cata.

De tels *recueils* composés par un ou plusieurs lettrés (c'est-à-dire des *écrivains*, et non plus des *récitants*) sont choses spécifiquement orientales. C'est par les Arabes (les Sarrasins) qu'ils pénétrèrent en Espagne et se répandirent dans l'Europe occidentale. Ici encore, nous retrouvons l'influence biblique (car très tôt le christianisme avait imposé aux Arabes la méditation des évangiles) et on peut dire que ces recueils sont souvent le point de rencontre de la poésie biblique et des *formules* populaires des Arabes. Lorsqu'un Espagnol, moine prédicateur des Sarrasins comme Raymond Lull, ou un général guerroyant comme D. Sancho el Bravo (2) voulurent les imiter, ils apportaient donc dans l'*écriture espagnole* un élément

(1) Edit. Paz y Mélia (*Bibliófilos Españoles*). Datent du XIII^e s.

(2) Nous sommes donc déjà au XIII^e siècle : à ce moment-là, si la France possédait déjà un lyrisme à *développement* précis — par exemple les *lais* assonancées — l'Espagne cherchait encore une poésie représentative : le poème narrant la dispute de l'âme et du corps :

Si quereedes oir lo que uos quiero dezir

n'est que la copie d'un poème français que l'on trouvera dans *Latin Poems commonly attributed to Walter Mates* (T. Wright, 1841).

véritablement *populaire*, c'est-à-dire spontané: celui qui nous occupe maintenant, la juxtaposition et le développement des formules initiales. Il convient de remarquer que nos deux exemples, SANCHE EL BRAVE, qui composa en 1292 le *Libro de los Castigos é documentos* étant à Tarife et à l'imitation des « livres arabes comme le *Solwan du Sicilien Aben Zafer* et le *Collar de Perlas du roi de Tlemcen Abuhamu* » (1), RAYMOND LULL qui écrivit son *Llibre d'amic e amat* étant chez les Sarrasins et, selon sa propre déclaration, à l'imitation de leurs « paroles d'amour et de leurs exemples abrégés qui donnent à l'homme grande dévotion, et sont paroles ayant grand besoin d'une exposition » (2), écrivirent

Quant à l'*Aventura amorosa* (XIII^e siècle aussi).

Qui triste tiene su corazon

Benga oyr esta razon...

(que Menéndez y Pelayo donne comme le premier poème du lyrisme espagnol dans son *Anthologie des Poètes lyriques d'Espagne*, Madrid, 1890), elle n'est qu'une reproduction d'une pastourelle provençale.

Le premier poète connu, Gonzalo de Berceo, un homme d'église qui déclarait n'être pas assez *savant* pour écrire en latin, a laissé *en langue vulgaire* (en espagnol) quelques poèmes où il chante la vie des saints, les miracles... On s'aperçoit vite que Gonzalo de Berceo écrit encore dans une forme empruntée et une langue bourrée de latinismes:

Sennor, dixo, que eres de complido poder...

(1) Menéndez y Pelayo, *Origines de la Novela*, 1, III. Madrid, 1905.

(2) Le passage est très important et vaut qu'on le cite: « Dementre considerava en esta manera Blanquerna ell remembrá une vegada, con era apostoli li recontá un sarrai que los sarraïns han alguns hòmens religiosos e, entre lós altres e aquells qui son mes preats entre ells, son unes gents qui han nom « sufies » e aquells han paraules d'amor e exemplis abreujats e qui donem a home gran devoció; e son paraules qui han menester expositio; e per la expositio puja l'enteniment, per lo qual pujament multiplica e puja la voluntat en devoció... » R. Lull ajoute que c'est sur le modèle de ces « paroles d'amour et exemples abrégés » qu'il a voulu écrire son *Livre d'ami et d'aimé*. }

Remarquer l'expression « exemplis abreujats », qu'on peut rapprocher de l'*ohabolana merina* (voir plus haut).

tous deux en prose. Mais peu importe pour ce qui nous occupe : la prose qu'ils imitaient, comme la prose de la Bible, était en vue du développement de la poésie d'une autre force qu'une prosodie stéréotypée comme, aux oreilles des peuples d'Espagne (ou de Gaule) devait l'être la prosodie latine des premiers siècles du christianisme. Ce qu'ils trouvaient dans la littérature arabe, c'était justement le principe *populaire* de la juxtaposition et du développement (continuité lyrique) que la littérature et surtout la poésie latines n'indiquaient plus assez nettement. Or, ce besoin essentiel de retrouver les sources primitives du langage prouve ces sources.

Qu'était-ce donc que le *sadj* des Arabes, forme dans laquelle les versets du Koran et les apologues étaient écrits ? Écoutons ce que dit Guyard, cité par R. de la Grasserie (1) : « Dès la plus haute antiquité, et sans doute bien avant de connaître le langage prosodique, les Arabes employèrent la prose rimée ou *sadj*... Les conteurs s'exprimaient en prose rimée ; les oracles des anciens devins étaient rendus en *sadj*, le Koran et bien d'autres ouvrages nous en offrent de nombreux spécimens. Or, cette prose est non seulement rimée, mais elle est aussi rythmée... Elle se compose de courts membres de phrase (2) rimant deux à deux ou trois à trois, et comprenant le même nombre de mots

(1) *Op. cit.*, page 10.

(2) A rapprocher, entre autres, de l'*hain-teny merina*. Cf. Paulhan, page 51.

semblablement disposés et se correspondant un à un par la forme grammaticale » :

Il incruste ses discours des bijoux de sa parole,
Il frappe les oreilles de ses exhortations.

Ce que ne saurait rendre une traduction, c'est la correspondance très exacte des rythmes dans les deux formules — correspondance qui est, selon notre thèse, le principe du développement poétique. M. Guyard l'explique ainsi : « au premier mot du membre de phrase : *yat bao* correspond le premier mot du second membre *yaqrao* ; au deuxième mot du premier membre *lasdjaa*, le deuxième mot du deuxième membre *lasmaa* et ainsi de suite... »

Il y a dans la rencontre (en apparence fortuite [1]) de ces mots comme une étincelle d'où jaillit ce que nous nommons *maintenant* poésie. La poésie arabe, née du *sadj*, issu lui-même de la formulation magique, a conservé et possède encore ce caractère rythmique qu'on peut dire primitif :

Billa di haoiha fi lissani oi fidami
You majidouha kalbi oi ya dou loha fami.

Mon pays, son nom est sur ma langue et dans mon sang
Se rappelle toujours mon cœur, lui souhaite du bien ma bouche (2).

(Premier vers : correspondance des deux groupes *fi lissani* et *oi fi dami*. — Deuxième vers : *kalbi*, le cœur, reprend *dami*, le sang ; *fami*, bouche, reprend *lissani*, la langue : rythme en chiasme [3].)

(1) Voir plus haut ce que nous disons du « hasard » qui révéla à Whitman qu'il était poète.

(2) Vers de *Imrouon el Kaïo*, période ante-islamique.

(3) Rythme primitif.

Cette juxtaposition (principe de la continuité lyrique qui devait fleurir surtout plus tard, l'homme ayant appris à développer selon les habitudes de l'éloquence occidentale) semble caractériser non seulement le *sadj* arabe, mais encore toutes les langues orientales qui toutes ont conservé plus intactes les qualités primordiales du parler humain: le chinois en est un exemple curieux (1); les psaumes de la Bible conservent les correspondances primitives que les poètes anglais ont si souvent imitées.

Les Espagnols les trouvaient donc dans la prose (*sadj* qui est prose rythmée), et dans les fables en vers des Arabes. Elles marquent un avancement considérable dans la voie de la versification. Il suffira désormais que la juxtaposition de deux, trois propositions rencontre l'éloquence de l'Occident latinisé pour que la *continuité* s'ensuive et aille s'amplifiant. Chansons de geste françaises (2), la poésie des troubadours qui s'est répandue dans toute l'Europe occidentale, sont déjà des formes *savantes* où la *continuité* est consciente et s'appuie sur des *procédés*. Si on peut dire qu'encore la *Cantilène de Sainte Eulalie* (ix^e siècle) n'est le plus souvent formée que de formules juxtaposées :

Buona pulcella fut Eulalia

Bel avret corps bellezour anima (3).

si la *continuité* n'est obtenue qu'au prix de procédés

(1) De la Grasserie. *Essai de métrique chinoise*.

(2) Thèse de M. Bédier, *Les Légendes épiques*. Champion, 1908.

(3) Double juxtaposition, soudée par un parallélisme rigoureux: *Buona* du premier vers correspond à *Bel* du second et, au second, *bel-corps* est répété dans *bellezour-anima* sous l'apparence de l'antithèse populaire: corps-âme.

maladroits dans les interminables laisses assonancées du XII^e, XIII^e XIV^e siècles, dès le XV^e siècle, nous trouvons dans l'Europe occidentale le lyrisme continu sous la forme actuelle. Charles d'Orléans, Villon... en France; Edmund Spenser en Angleterre; Lopez de Ayala en Espagne, et en Italie, dès le XIV^e siècle, Dante et Pétrarque, nous avons là des poètes savants qui, héritiers de la *formulation juxtaposée*, développent et harmonisent: la poésie est créée. Les procédés viennent naturellement du dehors: il n'y a de vraiment *primitif* que la formule, le reste est importé de l'éloquence, c'est-à-dire du discours. En un mot, la formule magique des débuts, perdant de sa puissance, gagne en ampleur. La formule magique *charmait* les bêtes, les forces occultes de la nature. La poésie *charmera* les hommes.

C'est l'état dynamique de la poésie: des lois s'imposent qui varient selon les caractères propres aux diverses langues (le français est une langue à accentuation faible, l'anglais au contraire marque les accents comme le saxon d'où il dérive) et c'est ainsi que se créent des procédés divers, conséquences nécessaires du caractère essentiel des langages divers.

En ce qui concerne le français, Paul Claudel a bien vu que tout le développement de notre poésie est dû à notre instinct oratoire. « Le vers est la stylisation des attitudes verbales les plus générales du discours et de la conversation. C'est pourquoi le vers classique a l'allure d'un homme qui discute, qui distingue, et qui explique » (1).

(1) *Positions et Propositions*, p. 24.

Si le vers classique, entre les mains de Racine, de Corneille surtout, a utilisé les formes du discours pour se développer, le vers romantique, en s'assouplissant, n'a fait qu'accentuer ce caractère. « Il est curieux », écrit encore Paul Claudel (1), « de voir Victor Hugo reprendre l'œuvre de la *Chanson de Roland* » à propos du mouvement périodique et assonancé d'un poème. « J'appelle motif cette espèce de *patron* dynamique qui impose sa forme et son impulsion à tout un poème. Par exemple, tout le grand poème *A Villequier* est construit sur ces deux mouvements : « Maintenant que... », « Considérez... » De même, dans Alfred de Musset : « Es-tu content, Voltaire ? » et dans Alfred de Vigny : « Eva, sais-tu... » Le poète n'a qu'à recourir indéfiniment à ces thèmes initiaux dont il se laisse posséder pour en faire sortir toute espèce de développements... Dans ces mouvements que le souffle de l'éloquence lui inspirait, il y avait beaucoup de choses auxquelles il se prêtait volontiers et qui lui étaient entièrement favorables. C'est ainsi que la répétition et l'énumération qui est un des procédés favoris de la poésie romantique, d'une part par sa régularité de tamis arrive pour ainsi dire à vanner la phrase et à réduire ses fragments logiques à un nombre compté de syllabes, et d'autre part élargit énormément les facilités et les possibilités de la rime... Le vers bien frappé, le vers-proverbe des classiques tenait à la disposition de Victor Hugo et de ses émules.

(1) *Id.*, p. 30.

toutes les dispositions dont ils avaient besoin à la fin de leurs tirades... » (1).

Contre ce que le développement oratoire avait de trop artificiel, la poésie française a réagi: des poètes comme Francis Jammes, Paul Claudel ont demandé à la voix humaine d'être le guide souple et sûr dans leurs développements lyriques et, par là, nous sommes ramenés à notre conclusion.

La poésie anglaise nous ramènerait de la même façon à la conclusion de notre étude: l'anglo-saxon possédait une poésie allitérative où le vers conservait encore intacte la formulation initiale:

Maeg ic be me sulfum, sodgiedd wrecan (2)

où l'on voit cependant que déjà la formule initiale est divisée en deux (division marquée ici par le point). Déjà aussi le vers ne s'isole pas, mais tend à continuer par le sens ou le son dans le vers suivant:

Maeg ic be me sylfum, sodgiedd wrecan,
Sihas seegan, hu ic geswincdagum
Earfodhwile...

(1) Nous ne dirions pas, nous, le vers-proverbe des classiques, mais le vers-proverbe (c'est-à-dire formule) des débuts. Les classiques, après Ronsard, admirable discoureur en vers; après Malherbe, plus sévère mais plus logicien, surent développer l'alexandrin en massives et harmonieuses tirades. Voir, dans Van Ginneken, *Principes de linguistique psychologique* (p. 274...), un essai de théorie qui se rapporte à notre présente discussion; ce que Ginneken dit de la prose est aussi vrai du vers: à l'époque linguistique primaire « chaque mot représente une adhésion » isolée; à la période secondaire « tous les mots ne sont plus voulus ni compris dans leur fonction individuelle; on s'exprime et on se comprend bien plus souvent par des chaînes de mots » (p. 273). D'où les « patrons dynamiques » nécessités par la période. Ginneken commente en note (p. 278) un exemple de Corneille à ce point de vue.

(2) *Sea farer*, 1.

Dans *Beowulf* déjà, se trouvent des strophes de quatre vers (1). Il arrive même que deux groupements quaternaires se terminent par des mots ou des rythmes semblables, ce qui est la première indication du refrain, signe que le vers est en marche vers la continuité lyrique :

Nu we sculon herigean. heonforices weard,
metodes mihte. ond his mod-gehanc,
weorc wuldr-faeder. swa he wundra gehwaes
eccc drihten. or onstealde.

He aereast scop. eorðan bearnum
heofou to hrofe. halig scyppend
ha middangeard. monocynnes weard,
eccc drihten. aefter teode.

La division en deux parties du vers-unité (indiquées par des points) et les temps forts marqués à chaque vers par une allitération consonantique différente était une gêne pour arriver à la fluidité de l'ensemble. On sent encore ce même embarras dans *Piers the Plowman* (1362) :

I fonde there Freres. all the foure ordres
Prechede the peple. for profit of hemselven,
Glosed the gospel. as hem good lyked,
For coveitise of copis. construed it as thei wolde (2).

Nous sentons nettement que nous sommes encore à la période de juxtaposition, bien qu'à la même époque, Chaucer, sous l'influence du français, cherchât à s'exprimer avec une continuité plus vivante. Les mots pour lui ne sont plus que des « adhésions isolées », mais visiblement prennent une fonction rythmique :

A Knight there was and that a worthy man
That fro the time that he first began
To ryden out he loved chivalrye
Trouthe and honour, fredom and courteisye.

(1) Voir par exemple *Beowulf*, 312-319, 452-455, etc...

(2) *Piers the Plowman*. Prol. 58...

Il n'y avait qu'un danger : e'était que, pour éviter la rigidité des sèches juxtapositions primitives, le poète n'eut recours à d'artificielles liaisons de mots. C'est ce qu'on trouve dans des œuvres médiocres. Mais c'est ce qu'un Shakespeare (contraint d'ailleurs par la nécessité d'adapter le vers au parler naturel), un Milton surent éviter. Chez eux, le vers épouse la ligne flexible de la voix :

Beneath him, with new wonder now he views,
To all delight of human sense exposed,
In narrow room Nature's whole wealth; yea more,
A Heaven on earth; for blissful Paradise
Of God the garden was by him in the east
Of Eden planted...

« La Poésie est une survivance... l'on n'inventerait pas aujourd'hui les vers. Ni d'ailleurs les rites de toute espèce... » Ainsi parle Paul Valéry (1). Expliquons ces paroles selon le sens de l'origine et du développement de la poésie tels que nous avons tâché de les exposer. Le vers fut un rite de la voix humaine : voilà son origine. La poésie fut la voix en action : voilà le développement du vers, ce que nous avons nommé continuité lyrique. C'est de l'étude des *Brins d'herbe* de 1855 que nous sont nées ces remarques et ces conclusions. C'est la considération d'artistes différents (aussi différents de Whitman que La Fontaine, Valéry) et du folklore de quelques milieux ethniques qui nous a confirmé dans notre opinion.

(1) *Commerce*, *id.*

BIBLIOGRAPHIE

I. — *En ce qui concerne le Vocabulaire, la Morphologie et le Style des Brins d'herbe, nous avons consulté avec fruit les ouvrages suivants :*

a) Etudes générales sur l'évolution du langage.

WHITNEY. — The life and growth of language, N. Y., 1875.

— Language and the study of language. N. Y., 1867.

WYLD. — The growth of English, London, 1907.

— A history of modern colloquial English, *id.*, 1920.

BRADLEY. — The making of English, London 1904.

MURISON. — Changes in the language since Shakespeare's time (*Cambridge Hist. of E. Literature*, 1917).

JESPERSEN. — Chapters on English, London, 1918.

— Growth and structure of the English language. 1905 et 1912 et 1919.

— Language: its nature, development and origine. London, 1922.

MATTHEWS. — Essays on English, 1921.

NESFIELD. — English Grammar, Past and Present.

LOUNSBURY. — History of the English language.

VAN GINNEKEN. — Linguistique Psychologique.

VENDRYES. — Le Langage.

b) Etudes et articles concernant plus spécialement l'anglais parlé aux Etats-Unis. Nous n'indiquerons qu'une sélection faite dans la masse des matériaux mis à notre disposition par les Bibliothèques de Princeton, New York, Washington.

ELWIN. — A glossary of supposed americanisms. Ph., 1859.

- FOLLOWS. — Dictionary of Americanisms, Briticisms. N. Y., 1886.
- CLAPIN. — A new Dictionary of Americanisms. N. Y., 1902.
- HAGAR. — Dictionary of Americanisms. N. Y., 1915.
- Americanisms, *Southern Liter. Messenger*, 1848.
 - The American Language, *Putnam's Magazine*, nov. 1870.
 - Americanisms in England, *Forum*, oct. 1886.
- DE VERE. — Americanisms. New York, 1872.
- R. G. WHITE. — Americanisms, *Atlantic Monthly*, avril, mai, juillet, sept., nov. 1878. Janv., mars, mai 1879.
- CHANNING (W. E.). — The American Language and Literature, *North Amer. Rev.*, sept. 1815.
- JAMES RUSSELL LOWELL. — The Biglow Papers, 1^{re} et 2^e séries, préfaces. 1848-66.
- RICHARD BURTON. — American English. Boston, 1899.
- HENRY JAMES. — The question of our speech. Boston, 1906.
- ALLEN. — Americanisms (in *Chambers Encyclop.*, 1906).
- The American Language, *Bookman*, janv. 1908.
 - More American, *Baltimore Evening Sun*, 20/10/10 (H. L. Mencken).
- THOMAS R. LOUNSBURY. — Differences in English and American Usage, *Harper's Magazine*, juil. 1913.
- Americanisms real or reputed, *id.*, sept. 1913.
- BRADLEY. — In Shakespeare's America, *Harper's Magazine*, août 1915.
- Notes on the American Language, *Baltimore Evening Sun*, du 7 juillet 1916.

H. L. MENCKEN. — The American Language again.
New York, *Evening Mail*, du 23 nov. 1917.

CARL B. SCHULZ. — The King's English at home, *id.*,
29 octobre 1917.

RICHARD P. READ. — The American Language, *New York Sun*, le 3 sept. 1918.

— Is there really such a thing as the American language. (Enquête du *New York Sun*, 10 mars 1918.)

L. UNTERMAYER. — Whitman and the American language. N. Y., *Ev. Post*, 31 mai 1919.

— Our Statish language, *Harper's Magazine*, mai, 1920.

TUCKER. — American Language, New York, 1921.

— Triumphant Americanisms, New York, *Ev. Post*, 11 juin 1921.

— American English and the English Language, *North American Review*, nov. 1921.

— English and American, *Saturday Review*, 5 mars 1922.

— Language, *London Times*, Literary Supplement du 6 avril 1922.

— The American Language, *Weekly Westminster Gazette* du 8 avril 1922.

— The American Dialect, *London Sunday Express*, 9 avril 1922.

— The American Language, *London Morning Post*, 10 mars 1922.

H. L. MENCKEN. — The American Language, N. Y., 1923.

II. — *En ce qui concerne les problèmes rythmiques que posent les Brins d'herbe (1855), nous avons contrôlé nos conclusions, le plus souvent avec fruit, dans les pages qui, dans les ouvrages suivants, s'y rapprochent plus exactement :*

a) **Ouvrages d'un intérêt purement historique.**

GASCOGNE. — Certayne Notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English, 1575.

WEBBE. — A discourse of English Poetry, 1586.

PUTTENHAM. — The Art of English Poesie, 1589.

SIDNEY. — Apologie for Poetrie, 1595.

EDWIN GUEST. — A History of English Rhythms, London, 1838.

PARSONS. — English Versification, Boston, 1891.

OMOND. — A study of metre, London, 1903.

R. M. ALDEN. — English verse, specimens illustrating its principles and history. N. York, 1904.

MAX KALUZA. — (Traduit par A. C. Dunstan), A short history of English Versification, Macmillan.

CH. F. JOHNSON. — Forms of English Poetry, N. Y., 1904.

CH. M. LEWIS. — Principles of English Verse. New York, 1906.

J. W. BRIGHT and R. D. MILLER. — The Elements of English Versification, Boston, London, 1910.

C. SAINTSBURY. — History of English Prosody from the 12th Century to the present day, London, 1906, 1909, 1910.

b) **Ouvrages qui considèrent la prosodie anglaise du point de vue du Rythme, soit que leurs auteurs aient pris pour point de départ la diction humaine, soit qu'ils aient été amenés à contrôler leurs opinions expérimentalement, c'est-à-dire par la méthode graphique.**

SIDNEY LANIER. — Science of English Verse.

WARNER BROWN. — Time in English Verse, an empirical study of typical verses by the graphic method, New York, 1908.

PAUL VERRIER. — Essai sur les Principes de la Métrique anglaise. Paris, 1909 (3 volumes).

AMY LOWELL. — Some musical analogies in modern poetry, *Musical Quarterly*, Rhythm of English Verse in *Poetry*, a magazine of verse. Chicago, 1913.

WILLIAM THOMSON. — The basis of English Rhythm, Glasgow.

ROBERT GRAVES. — Contemporary techniques of Poetry, London, 1925.

J. C. ANDERSEN. — The laws of verse. Cambridge, 1928.

J. DOUADY. — La Prosodie anglaise. Didier, 1928.

c) **Ouvrages qui étudient le Rythme en général, son esthétique, son sens, ses origines... et plus particulièrement les pages qui y sont consacrées à la poésie.**

RAOUL DE LA GRASSERIE. — Du mode mineur dans le rythme, 1892. — Essai de rythmique comparée, 1892.

ROUSSELOT. — Principes de Phonétique expérim., 1897.

P. DE BARNEVILLE. — Le rythme de la poésie franç., 1898.

R. DE LA GRASSERIE. — Les principes scientifiques de la versification française, Paris, 1900.

CH. VILDRAC. — Le Vers librisme, 1902.

- M. GRAMMONT. — Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, 1904, 1912.
- PAUL CLAUDEL. — Art Poétique, 1907.
- RENÉ GHIL. — Traité du Verbe, 1909.
- G. DUHAMEL et CH. VILDRAC. — Notes sur la technique poétique. Paris, 1910.
- M. CROLL. — The Cadence of English Oratorical Prose, Studies in Philology. N. Carolina, 1912.
- R. DE SOUZA. — Le rythme en français. Paris, 1912.
- ANDRÉ SPIRE. — Articles du *Mercure de France* du 1^{er} août 1912 et du 15 juillet 1914.
- W. DEONNA. — Les lois et les rythmes dans l'art. Flammarion, 1914.
- ABRAM LIPSKY. — Rythm as a distinguishing character of prose style.
- ED. DUJARDIN. — Le vers libre, *Mercure de France* du 15 mars 1921.
- JEAN HYTIER. — Les techniques modernes du vers français. Paris, 1923.
- W. THOMSON. — The rhythm of speech. Glasgow, 1923.
- J. ROMAINS et G. CHENNEVIÈRE. — Petit traité de versification française. N. R. F., 1923.
- H. BRÉMOND. — Deux musiques de la Prose, 1924.
- Prière et Poésie.
- La Poésie Pure.
- Compte rendu du V^e Congrès du Rythme. Genève, 1926.
- J. DELAMAIN. — Pourquoi les oiseaux chantent. Paris, 1928.
- PAUL CLAUDEL. — Positions et Propositions. N.R.F. 1928.

d) **Ouvrages qui tout en se rattachant aux précédents considèrent le rythme comme d'origine gestuelle et corporelle et la poésie comme une expression essentiellement orale.**

PIERSON. — Métrique naturelle du langage. Paris, 1884.

DE LA GRASSERIE. — De l'élément psychique dans le rythme.

D'UDINE. — L'Art et le Geste. Alcan, 1910.

LANDRY. — Théorie du rythme et le rythme du français déclamé. Paris, 1911.

ARRÉAT. — Mémoire et Imagination. Paris, 1914.

D'UDINE. — Qu'est-ce que la danse? 1921

MARCEL JOUSSE. — Etudes de psychologie linguistique. Paris, 1925.

FRÉD. LEFÈVRE. — Marcel Jousse: Une nouvelle psychologie du langage. Paris, 1927.

AIMÉ LAFONT. — Un initiateur en psychologie: Marcel Jousse, *Cahiers du Sud*, 1927.

R. DE SOUZA. — *Mercure de France*, 1^{er} nov. 1923; 15 janvier 1930; 1^{er} avril 1930.

HUGO P. THIEME. — Rythm, dans *Mélanges... offerts à F. Baldensperger*, Champion, 1930, tome II, page 275.

III. — *Nous avons puisé les exemples directs de poésie spontanée dans les ouvrages suivants:*

a) **Pour la poésie latine ou romane:**

Oxford Book of Latin Verse (H. W. GARROD).

The Romanesque lyric (PH. SCHULYER ALLEN).

b) **Pour les langues dérivées du latin:**

Proverbios en rima (*Bibliófilos Españoles*).

Proverbios Morales (SEM TOB).

Œuvres de VILLON.

- PAUL FORT.
- PAUL CLAUDEL.
- FRANCIS JAMMES.
- PAUL VALÉRY.

c) Pour l'anglo-saxon:

Anglo-Saxon Reader (SWEET).

d) Pour l'anglais:

Piers the Plowman (SKEAT).

Œuvres d'ED. SPENSER.

- ROBERT BURNS.
- ROBERT BROWNING.
- ROBERT FROST.

e) Pour divers milieux ethniques:

Notes sur les Chants populaires du Rif (BIARNAY).

Essai sur la Littérature des Berbères (H. BASSET).

Versification dramatique des Basques (HÉRELLE).

On the trail of negro-folk Songs (D. SCARBOROUGH).

Les hain-teny merinas (J. PAULHAN).

Ceremonial Songs of the Creek and Yucchi Indians
(F. G. SPECK).

Revue de Linguistique.

L'Année Sociologique.

La Revue Catalane.

La Bible.

Le Koran.

Vu:
Paris, le 7 février 1930
Le Doyen
de la Faculté des Lettres
H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer:
Paris, le 7 février 1930
Le Recteur
de l'Académie,
J. CHARLÉTY.

